This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

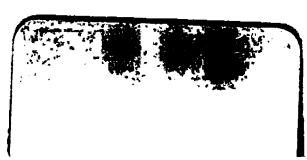
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`



NANL

PRATIQUE

DE

L'ART ORATOIRE

DE DELSARTE

PAR

M. L'ABBÉ DELAUMOSNE

PREMIER AUMÔNIER A LARIBOISIÈRE (PARIS)

« Nascuntur poetæ, fiunt oratores. »

PARIS

JOSEPH ALBANEL, LIBRAIRE

7, RUE HONORÉ-CHEVALIER, 7

1874

Delsarte system

PRATIQUE

DE L'ART ORATOIRE

NANL

Tout exemplaire non revêtu de la griffe de l'Éditeur sera réputé contrefait.

PARIS. — IMPRIMERIE DE E. MARTINET, RUE MIGNON, 2.

PRATIQUE

DE

L'ART ORATOIRE

DE DELSARTE

PAR

M. L'ABBÉ DELAUMOSNE

PREMIER AUMONIER A LARIBOISIÈRE (PARIS)

PARIS

JOSEPH ALBANEL, LIBRAIRE

7, RUE HONORÉ CHEVALIER, 7

1874

Droits de traduction et reproduction réservés.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
294387B
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1944 L

FRANÇOIS DELSARTE

(BIOGRAPHIE)

François DELSARTE naquit, le 11 novembre 1811, à Solesme, petite ville du département du Nord.

Son père, médecin distingué et auteur de plusieurs inventions, aurait pu se mettre à l'abri du besoin; mais, trop peu soucieux du lendemain, il mourut dans un état voisin de la pauvreté.

Envoyé à Paris en 1822, Delsarte fut placé en apprentissage chez un peintre sur porcelaine.

Emporté par son goût et son aptitude pour la musique, en 1825 il demande et obtient son admission au Conservatoire, en qualité de pensionnaire.

C'est là que l'attendait une épreuve qui brisa

Sept. 28, 1944

sa carrière, mais qui fut un gain pour son génie et pour sa foi.

On le plaça dans des classes de vocalises et de chant, où bientôt, faute de méthode et de direction, il perdit sa voix.

Le jeune élève était inconsolable, mais, sans insulter à sa douleur, nous pouvons dire : Heureuse perte qui nous a valu le *premier* législateur de l'art oratoire!

Malgré cette perte irréparable, il ne voulut pas céder à la mauvaise fortune sans lui avoir demandé son dernier mot.

Il se présente au concours de 1829. Il ne pouvait réussir avec sa voix avariée; mais il reçut des félicitations qui le dédommagèrent.

Le célèbre Nourrit lui dit : « Je vous ai donné ma voix pour le premier prix, et certainement mes enfants n'auront pas d'autre maître de chant que vous. » Il a tenu parole.

« Courage, lui dit à son tour Mme Malibran en lui serrant la main, vous serez un jour un grand artiste. »

Néanmoins Delsarte comprit que, sans voix, il faut renoncer au théâtre, et, cédant à l'impossibilité physique, il sacrifia le rôle d'acteur pour la fonction de professeur.

Après avoir fait naufrage sur un vaisseau sans pilote et sans boussole, il prit à cœur de chercher les lois d'un art qui, jusqu'à lui, ne vivait que du caprice et de l'inspiration personnels.

Après bien des années de travail, il réussit à découvrir et à formuler les lois constitutives de tous les arts, et grâce à lui, aujourd'hui, la science esthétique a la même précision que les sciences mathématiques.

Il eut de nombreux élèves, dont la plupart se sont distingués, dans les différentes carrières publiques.

Dans *la chaire :* le P. MONSABRÉ, son ami fidèle et son brillant disciple.

A la *tribune :* KELLER, l'éloquent et généreux défenseur de la cause catholique, le père de l'Alsace en deuil.

Au *théâtre :* la célèbre Mme SONTAG, qui le choisit pour professeur quand elle voulut interpréter la musique de Gluck.

Henry LASSERRE, ce brillant avocat de N.-D. de Lourdes, ne doit pas regretter ses fréquents entretiens avec notre éloquent professeur.

Homme de cœur autant que d'intelligence, plein d'aménité, sans prétention, Delsarte eut

de nombreux amis parmi les illustrations contemporaines.

RACHEL s'inspirait de ses conseils, et il était pour elle le gardien du feu sacré. Il fut vivement sollicité d'être son interlocuteur au Théâtre-Français : malgré les plus belles offres, il refusa cet honneur par délicatesse religieuse.

Mme DE GIRARDIN (Delphine Gay), surnommée la *Muse de la patrie*, regrettait de ne pas le voir assez souvent dans ses salons, alors le rendez-vous du monde savant.

Plus d'une fois il fut invité aux séances littéraires du collége de Juilly; et sous le charme de sa diction, les élèves se sentaient enflammés d'une nouvelle ardeur pour l'étude.

Mgr SIBOUR l'avait en grande estime et affection, et le faisait asseoir à sa table. Ce fut même dans le salon de cet archevêque ami des arts que Delsarte obtint son plus beau triomphe.

Toutes les sommités de la science se trouvaient réunies. La conversation s'engagea de façon que, sans offenser personne, Delsarte trouva le moyen de porter ce défi, dans ces deux vers de Racine :

> L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
> Parmi des flots d'écume, un monstre furieux...

Veuillez me dire le mot de force et de plus grande valeur?

Chacun de réfléchir, de chercher, et de dire le mot de son choix.

Tous les mots sont prononcés tour à tour, à l'exception d'un seul, de la conjonction *et*... personne n'y a songé.

Alors Delsarte se lève, et, d'un ton calme et modeste, mais triomphant, leur dit : « La syllabe de valeur, le mot de force, est le seul qui vous a échappé; c'est la conjonction *et*, dont le sens évidemment elliptique vous laisse dans l'appréhension de ce qui doit arriver. »

Tous s'avouent vaincus, et applaudissent à l'artiste vainqueur.

Donoso Cortès aimait à lui communiquer ses idées. Un jour que Delsarte avait chanté devant lui le *Dies iræ*, l'illustre philosophe, saisi d'une émotion religieuse, réclama ce chant pour ses funérailles. Delsarte promit, et fut fidèle à sa promesse.

Invité à la cour de Louis-Philippe, il répond : « Je ne suis pas bouffon de cour. » — On lui parle d'un généreux dédommagement, il réplique : *Je ne vends pas mes amours.*

Sur l'observation qu'il s'agit d'une fête que le

duc d'Orléans veut donner à son père, il accepte, mais en stipulant ces trois conditions : 1° je serai le seul chanteur, 2° je n'aurai pour accompagnement que les chœurs de l'Opéra, 3° je ne recevrai pas de salaire.

Delsarte se surpassa lui-même. Louis-Philippe l'environna d'égards, au point que M. Ingres ne put s'empêcher de dire : « On dirait, en vérité, que c'est Delsarte qui est le roi de France. »

La réputation de Delsarte avait franchi la frontière. — Le roi de Hanovre députa vers lui la plus grande artiste de son royaume. Le roi, jugeant que l'illustre voyageuse n'avait pas perdu son temps, voulut récompenser le professeur, et, sous un pli signé de sa main royale, il lui envoya la médaille privilégiée des sciences et des arts du Hanovre. Plus tard il reçut du même roi a croix de chevalier de l'ordre des Guelfes (1).

Nous ne saurions mieux couronner cette nomenclature qu'en nommant RAYMOND BRUCKER, l'*alter ego* de l'excellent Delsarte, son bon et fidèle génie.

(1) Le jour même de nos premiers désastres, le 4 septembre 1870, il reçut la croix de chevalier de la Légion d'honneur, par un décret signé de l'impératrice régente, sur la proposition de Maurice Richard, alors ministre des beaux-arts.

Ce ne fut pas seulement de la bouche de ses auditeurs que Delsarte fut applaudi; son mérite a été célébré dans les revues savantes où les Laurentie, les Riancey, les Lamartine, et Théophile Gautier, lui décernèrent les plus pompeux éloges; son nom est désormais acquis à la postérité.

Écoutons M. Laurentie :

« Je lui ai entendu dire, un soir, le songe d'Iphigénie que le public lui avait demandé. La salle était frissonnante, haletante sous cette voix caduque, et pourtant souveraine. On s'étonnait d'obéir à un tel charme.

» Point de prestige et point d'illusion théâtrale. Iphigénie, c'était un professeur en frac noir; l'orchestre, c'était un piano frappant çà et là une modulation imprévue; c'était là toute sa puissance.... et la salle était muette, les cœurs battaient, les larmes coulaient des yeux; et puis, quand le récit était fini, des cris d'enthousiasme s'élevaient, comme si Iphigénie en personne venait de raconter ses épouvantes. »

Après avoir cueilli une aussi ample moisson de lauriers, il était décidé que Delsarte avait assez vécu.

Arrivé dans sa 60e année, il fut atteint d'une

hypertrophie du cœur qui ne laissa que des ruines dans cette riche organisation.

Ce n'était plus l'artiste aux mouvements si souples, si gracieux, si expressifs et si harmonieux. Ce n'était plus le penseur aux idées profondes et lumineuses.

Mais, au milieu de ces ruines et physiques et morales, le sens chrétien ne perdit rien de sa mâle et douce énergie.

Apologiste des sacrements, qu'il recevait aux jours de santé, il les réclama à l'heure du danger. Plusieurs fois il reçut le sacrement d'amour, dont il enseignait si bien la vertu.

Enfin, après avoir végété, pendant plusieurs mois, dans un état qui n'était ni la vie ni la mort, entouré de sa pieuse femme et de ses enfants qui pleurent et qui prient, il rendit son âme à Dieu, le 20 juillet 1871.

A part ses œuvres de musique et de chant, Delsarte n'a jamais pu se résoudre à écrire (1).

(1) Récemment, Mme Delsarte a découvert et m'a confié quelques fragments d'un travail que l'éminent artiste avait entrepris, peu de temps avant sa dernière maladie. 50 pages d'un ouvrage intitulé : *Épisodes révélateurs;* 20 pages d'un Traité sur les *attributs de la raison :* tels sont les fruits tardifs de cette riche intelligence.

Je publierai ces pages précieuses, qui, je n'en doute pas, seront accueillies comme le dernier *chant* du cygne.

Je tiens à sauver de l'oubli la plus merveilleuse conception de cette intelligence supérieure, son *Cours d'esthétique oratoire*.

J'ose promettre d'être son interprète fidèle.

Si j'avais besoin d'excuse, pour n'avoir pas décliné une tâche aussi délicate, je répondrai :

Je m'adresse à une classe de lecteurs qui sauront apprécier les motifs de ma détermination.

Le mérite de l'auteur, l'honneur de sa famille, la joie de ses nombreux amis, l'intérêt de la science, l'amitié, me font un devoir de ne pas laisser sous le boisseau, mais de placer sur le chandelier, une lumière qui a jeté un si vif éclat, et qui a enrichi les arts d'une nouvelle splendeur.

PRÉFACE

Orateurs, vous êtes appelés au ministère de la parole. Vous avez fixé votre choix sur la chaire, le barreau, la tribune, ou (contre mon avis) sur le théâtre. Vous serez, un jour, prédicateur, avocat, tribun, ou acteur; en un mot, vous voulez embrasser la carrière oratoire.

J'applaudis à votre dessein. Vous entrez dans la plus noble et la plus glorieuse des carrières. L'éloquence occupe le premier rang parmi les arts. On couvre, il est vrai, d'éloges et de gloire les grands musiciens, les grands peintres, les grands maîtres en sculpture, en architecture. Le prix d'honneur est décerné aux grands orateurs.

Quelle n'est pas en effet la toute-puissance de la parole? D'une parole, Dieu a fait sortir l'univers du néant; la parole, sur les lèvres brûlantes des apôtres, a changé la face de la terre; le courant de l'opinion suit le prestige de la pa-

role, et aujourd'hui, comme toujours, l'éloquenee est la reine universelle.

Ne soyons pas surpris si, dans l'antiquité, au passage de CICÉRON, la foule se découvrait de loin, en disant : Voici l'orateur...

Voulez-vous que votre parole ne soit pas sans fruits et sans honneur? Deux qualités vous sont nécessaires : la *vertu* et la *science* de l'art oratoire.

Cicéron a défini l'orateur un homme de bien qui sait bien dire : *Vir bonus, dicendi peritus.*

Donc, avant tout, l'orateur doit être homme de bien. Or un homme de bien doit se proposer le bien; aussi le bien est le vrai but de l'art oratoire.

En effet, qu'est-ce que l'art? L'art est l'expression du *beau* dans les idées; c'est le *vrai.* Platon a dit : Le *beau* est la splendeur du *vrai.*

Qu'est-ce que l'art? C'est le *beau* dans les actes; c'est le bien. Selon saint Augustin. le *beau* est l'éclat du *bien.*

Enfin qu'est-ce que l'art? C'est le *beau* dans es harmonies de la nature.

Aussi Galien, après avoir terminé son ouvrage sur la structure du corps humain, s'écriait: « Voilà le plus bel hymne à la gloire du créateur. »

Or, qu'est-ce que le *vrai*, le *beau*, le *bien?* Vous avez répondu : C'est DIEU...

Donc la vérité, la vertu, la gloire de Dieu seront le but de l'orateur *homme de bien*. Un vrai artiste n'a jamais nié Dieu.

L'homme de bien se rappelle que l'éloquence est un moyen, et non un but. Il ne doit pas aimer l'art pour l'art, ce serait de l'idolâtrie. L'art donne des ailes pour aller à Dieu, il ne faut pas s'arrêter à contempler ses ailes.

L'art est un instrument, mais non un instrument de vanité et de complaisance.

Le père Martini disait : « Il est des mélodies auxquelles on ne reproche rien; mais mon cœur leur reproche tout, car elles ne savent rien lui dire. Ces chanteurs, au lieu d'émouvoir, ne font qu'étonner, comme des danseurs de corde. »

Hélas! nous sommes obligé de le constater, l'éloquence a aussi le triste pouvoir de corrompre les âmes. Puisque c'est un art, c'est une puissance qui fatalement doit produire son effet en mal ou en bien.

On a dit :

> Le sot trouve toujours un plus sot qui l'écoute.

Nous pouvons le dire aussi; le faux, le laid, le

vice ont dans le cœur humain une fibre à leur usage. Que voulez-vous, l'homme est laid, il aime le laid...

Donc, que l'orateur homme de bien, avec les armes de la saine éloquence, s'efforce de paralyser la funeste influence de ces orateurs, apôtres du mensonge et de la corruption.

A la *vertu*, première qualité de l'orateur, vous devez joindre le *savoir bien dire*.

On naît poëte, on devient orateur : — *nascuntur poetæ, fiunt oratores.*

Vous comprenez pourquoi j'ai gravé cette maxime au frontispice de ce travail : elle en est la raison, la base, le résumé, la lumière et la justification. On est poëte en naissant, l'éloquence est un art que l'on enseigne et que l'on apprend.

Or tout art suppose des règles, des procédés, un mécanisme, une méthode qu'il faut connaître.

On apporte plus ou moins d'aptitude, mais toute profession exige un stage plus ou moins prolongé. Ne comptez pas sur une nature privilégiée : il n'y a point de nature parfaite. L'humanité est comme estropiée; la beauté n'existe que par fragments. Les types n'existent pas

dans l'individu; ils sont dans l'intellect. La beauté n'est nulle part; l'artiste doit la constituer par un travail synthétique.

Vous avez une belle voix, soyez-en certain, elle a des défauts; votre articulation est vicieuse, et vos gestes, dont vous vantez le naturel, sont le plus souvent contre nature.

Ne vous fiez pas davantage au feu de l'inspiration du moment. Rien de plus décevant.

Garrick, comédien des temps modernes, disait : « Je ne me fie pas à cette inspiration qu'attend une médiocrité paresseuse »; donc cette inspiration présomptueuse est le fait de la paresse et de la médiocrité.

Talma disait que tout était absolument calculé dans ses effets, qu'il ne laissait rien au hasard. Il fit une opération d'arithmétique, en même temps qu'il récitait la scène d'Auguste et de Cinna :

> Prends un siége, Cinna, et sur toute chose
> Observe exactement la loi que je t'impose.

Il fit frémir l'assistance.

L'orateur ne doit pas même avoir à penser à ce qu'il fait; la chose doit être tellement étudiée, que tout semble couler de source, et sans qu'on y pense : *fiunt oratores*.

Mais où trouver cette équerre, ce compas in-

tellectif qui nous trace, avec une précision mathématique, la ligne infranchissable des mouvements oratoires?

Pendant longtemps j'ai cherché, et pendant trop longtemps mes recherches ont été à peu près infructueuses.

On rencontre, il est vrai, çà et là des conseils parfois justes, et très-souvent erronés.

Par exemple, on vous dira : La voix doit être d'autant plus forte que l'émotion est plus grande. Or rien n'est plus faux. Dans une émotion violente, le cœur semble remplir le larynx et la voix est étouffée.

Mais, même en admettant la sagesse de ces conseils qui nous viennent d'autre source, il vous reste toujours à chercher quelle est leur base et leur raison d'être.

Y a-t-il dans la nature un type qui leur sert de mesure?

On entendra un orateur qui a de la réputation... On cherche à se rappeler, à imiter ses inflexions, son geste. Qu'advient-il? On a pris son tic, et voilà tout... Partout on ne voit que des *tics :* tic de la chaire, tic du barreau, etc. Des tics et rien que des tics, et de type nulle part.

Enfin, j'ai eu la bonne chance de rencontrer

un véritable maître d'éloquence. Après avoir beaucoup étudié les chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture, après avoir observé l'homme vivant dans toutes les expressions de son être, il a su faire un ensemble de ces détails et les réduire en lois. Ce grand artiste, ce maître par excellence, est le pieux, l'aimable et regretté Delsarte.

Sans doute il y avait plaisir et profit à entendre ce *maître* d'éloquence : car ses principes, il excellait à les appliquer lui-même. Néanmoins, de son enseignement, même à l'état de lettre morte, jaillit une lumière qui révèle des horizons jusqu'alors inconnus.

Nous aurions pu intituler ce travail : *Philosophie de l'art oratoire.*

En voici la raison. On ne peut traiter de l'éloquence sans entrer dans le domaine de la plus haute philosophie.

En effet, qu'est-ce que l'art oratoire? C'est le moyen d'exprimer les phénomènes de l'âme par le jeu des organes.

Qu'est-ce que l'art oratoire? C'est un ensemble de règles et de lois résultant de l'action réciproque de l'âme et du corps. Ainsi il faut considérer l'homme à l'état *sensitif*, *intellectif* et *moral*,

pour saisir le jeu des organes correspondant à ces différents états. Notre enseignement a donc pour base la science de l'âme servie par des organes.

Voilà pourquoi nous présentons des règles et des principes fixes et invariables qui ont leur sanction dans la philosophie.

On peut s'en convaincre par l'exposé de notre méthode.

L'art oratoire, avons-nous dit, est le moyen d'exprimer les phénomènes de l'âme par le jeu des organes; il est la traduction, la plastique, le langage de la nature humaine.

1° Or l'homme, créé à l'image de Dieu, frère des anges, considéré dans son essence, se présente à nous dans trois états, *sensitif*, *intellectif* et *moral*. L'homme *sent*, *pense* et *aime*. L'homme est en rapport avec le monde des *corps*, le monde des *esprits*, et avec DIEU. Il accomplit sa course à la lumière des *sens*, de la *raison*, ou de la *grâce*.

Nous appelons *vie* l'état sensitif; *esprit*, l'état intellectif, et *âme*, l'état moral. Nous désignons par le chiffre 1 les phénomènes de la *vie;* 2, les opérations de l'*esprit*, et 3, les phénomènes de l'*âme*.

Chacun de ces trois termes ne peut être séparé des deux autres.

Ils se compénètrent, s'entrelacent, s'appellent et s'embrassent.

Ainsi l'*esprit* suppose l'*âme* et la *vie*. L'*âme* est à la fois *esprit* et *vie;* enfin, la *vie* est inhérente à l'*esprit* et à l'*âme*.

Au moyen de cette circumincession humaine, les trois modes primitifs de l'âme se distinguent en 9 termes parfaitement adéquats.

2° L'âme étant la forme du corps, le corps est fait à l'image de l'âme.

Aussi il y a dans le corps humain trois organismes, pour traduire la triple forme de notre âme.

L'appareil *phonétique*, ou la voix, le son, les inflexions, sont le langage de la *vie*.

En effet, l'enfant qui n'a encore ni intelligence ni sentiment, traduit ses émotions par des cris et des vagissements.

L'appareil myologique ou musculaire, ou le *geste*, est le langage du sentiment ou du *cœur*. En effet, l'enfant qui reconnaît sa mère commence à lui sourire.

L'appareil *buccal*, ou la parole articulée, est le langage de l'*esprit*.

En effet, l'homme, ni par la voix, ni par le geste, ne peut exprimer deux idées contraires sur le même objet, il lui faut donc recourir à la parole.

Ainsi, le verbe humain se compose du *geste*, de la *parole* et du *chant*, et la mélopée antique a dû son mérite à l'union de ces trois langages. Car, dans l'âme, il y a circumincession de ces trois appareils.

3° Chacun de ces organismes prend la forme *excentrique*, *concentrique* ou *normale*, suivant les différents états de l'âme qu'il est appelé à traduire.

Dans l'état *sensitif*, l'âme vit en dehors d'elle-même, elle est en relation avec le monde extérieur; les appareils suivent ce mouvement, qui est l'*état excentrique* désigné par le chiffre 1.

Dans l'*état intellectuel*, l'âme se replie, se retire, se concentre en elle-même. L'organisme obéit à ce mouvement de retraite et de recul. Alors il y a contraction dans tous les agents de l'organisme : c'est l'état *concentrique*, désigné par le chiffre 2.

Dans l'*état animique* ou moral, ou *mystique*, l'âme ravie en Dieu jouit d'un calme, d'un bien-

être sans égal. Tous se ressentent de cette paix. — C'est la quiétude, la sérénité : c'est l'*état normal*, marqué du chiffre 3.

Quoique *normal*, cet état est loin d'être incolore; c'est au contraire l'expression la plus parfaite, la plus élevée, la plus sublime, dont l'organisme soit capable.

N'oublions pas qu'en vertu de la circumincession chaque état emprunte la forme de ses congénères.

Ainsi l'état normal peut prendre la forme *concentrique* et *excentrique*, et devenir pareillement doublement *normal*, c'est-à-dire normal au plus haut degré.

Puisque chaque état peut prendre la forme des deux autres, il en résulte 9 mouvements distincts, qui font ce merveilleux accord de 9e que nous appelons *Criterium* universel (1).

Nous en donnerons le tableau, orné des couleurs correspondant aux différentes formes de l'organisme.

(1) Le développement de ces principes nous a fourni la matière d'un ouvrage terminé que nous publierons en un volume sous ce titre : *Philosophie de l'art oratoire*. Nous y joindrons le *Traité des attributs de la raison* et les *Épisodes révélateurs*, dont il a été question à la dernière page de la biographie de Delsarte.

En résumé, voici la grande loi de la gymnastique organique :

Le triple mouvement, le triple langage des organes est *excentrique*, *concentrique* ou *normal*, selon qu'il est l'expression de la *vie*, de l'*esprit* ou de l'*âme*.

Sous l'influence, sous l'inspiration occulte de cette loi, les grands maîtres ont enrichi le monde des merveilles de l'art.

A l'aide de cette loi, il nous est facile aussi de connaître la route à suivre dans notre travail.

Puisque le *verbe humain*, l'éloquence, se compose de trois langages, nous divisons cet ouvrage en trois livres, où nous étudions tour à tour la *voix*, le *geste* et la *parole*. Puis, leur appliquant la grande loi des arts, notre tâche est accomplie.

Vous comprenez les avantages de cette méthode. Nous vous donnons un type d'expression pris, non pas dans l'*individu*, mais dans la nature humaine *synthétisée*.

Ainsi, vous n'aurez plus la honte d'être les esclaves ou les singes d'un maître particulier. Il ne tient qu'à vous d'être vous-mêmes. Rendez votre nature imparfaite semblable au type par-

fait, et vous deviendrez orateurs : *fiunt oratores.*

Vous avez eu des succès dans vos débuts; assimilez-vous ces règles, et vous doublerez, vous centuplerez votre puissance.

Et, devenu ainsi l'orateur *homme de bien, qui sait bien dire*, vous assurerez le triomphe de la religion, de la justice et de la vertu.

PRATIQUE

DE

L'ART ORATOIRE

LIVRE PREMIER

TITRE PREMIER

NOTIONS PRÉLIMINAIRES

CRITERIUM DE L'ART ORATOIRE

Notons un fait incontestable. La science de l'art oratoire n'a pas encore été enseignée. Jusqu'ici le génie seul, et non la science, a fait les grands orateurs. Horace, Quintilien, Cicéron, parmi les anciens; MM. Bautain, Hamon, Mgr Isoard et d'autres encore, parmi les modernes, ont traité de l'art oratoire. On admire leurs écrits, mais ce n'est pas la science; car on y cherche en vain les lois fondamentales d'où découle leur enseignement. Il n'y a

pas de science sans des principes qui donnent la raison des faits.

Donc, pour enseigner et apprendre l'art oratoire il faut :

1° Connaître la loi générale qui préside aux mouvements des organes;

2° Appliquer cette loi générale aux mouvements de chaque organe en particulier;

3° Connaître la signification de la forme de chacun de ces mouvements;

4° Approprier cette signification aux différents états de l'âme.

Il est essentiel de ne pas oublier la loi fondamentale dont chacun de nos organes doit porter l'estampille. En voici la formule : « L'état sensitif, intellectif et animique de l'homme se traduit par la forme excentrique, concentrique ou normale de l'organisme. »

Telle est la première et la plus grande loi.

Il en est une seconde, qui découle de la première et qui lui est semblable.

« Chaque forme de l'organisme devient triple en » empruntant la forme des deux autres. »

C'est dans l'application de ces deux lois que consiste toute la pratique de l'art oratoire. — C'est là une science; car nous possédons un criterium d'examen auquel tout phénomène doit concorder, et contre lequel aucun fait ne proteste.

Ce criterium composé de notre double formule, nous le représentons dans un tableau dont il faut sérieusement étudier l'explication.

Les trois formes primitives, ou genre, qu'affectent les organes, sont représentées par les trois lignes transversales.

GENRE	ESPÈCE		
	1	3	2
II. Conc.	1-II Exc. Conc.	3-II Norm. Conc.	2-II Conc. Conc.
III. Norm.	1-III Exc. Norm.	3-III Norm. Norm.	2-III Conc. Norm.
I. Exc.	1-I Exc. Exc.	3-I Norm. Exc.	2-I Conc. Exc.

La subdivision de ces trois genres en neuf espèces est notée dans les trois colonnes perpendiculaires.

Sous le titre Genre, nous nous servons des chiffres romains I, III, II.

Sous le titre Espèce, nous employons les chiffres arabes 1, 3, 2.

I désigne la forme excentrique, II la forme concentrique, III la forme normale.

Les chiffres arabes ont la même signification.

La forme normale, dans le genre ou dans l'espèce, nous la plaçons dans la colonne du milieu, parce qu'elle sert de trait d'union entre les deux autres, comme l'état moral relie ensemble l'état intellectif et l'état sensitif.

Ainsi, la première loi relative aux formes primitives des organes est appliquée dans les trois colonnes transversales; et la deuxième loi, relative à la circumincession, est reproduite dans les trois colonnes verticales.

Comme il est facile de le constater, le genre excentrique produit trois espèces de formes excentriques marquées dans les trois divisions de la colonne transversale inférieure.

Puisque le chiffre 1 représente la forme excentrique, 1-I désignera la forme au plus haut degré d'excentricité que nous appelons *excentro-excentrique.*

Puisque le chiffre 3 représente la forme normale, les nombres 3-I indiqueront la forme *normo-excentrique.*

Puisque le chiffre 2 désigne la forme qui traduit l'intelligence, les chiffres 2-I indiquent comme *espèce* la forme *concentro-excentrique.* Comme l'espèce découle du genre, on commence par nommer l'espèce pour la rapporter au genre. Ainsi dans la colonne du genre excentrique que nous examinons, le chiffre I est placé après les nombres 3 et 2 qui appartiennent à l'espèce. On doit appliquer la même

analyse à la colonne transversale du genre normal, comme aussi du genre concentrique.

En suivant une diagonale de bas en haut et de gauche à droite, on rencontre la forme la plus expressive de l'espèce soit excentrique, soit normale, où concentrique, notées par les chiffres 1-I — 3-III — 2-II — et par les abréviations *Excentro-excentr.* — *Norm.-norm.* — *Concentro-concentrique.* Il est curieux de remarquer comment sur cette diagonale les manifestations organiques correspondant à l'âme, c'est-à-dire à l'amour, se trouvent au milieu pour relier les formes expressives de la vie et de l'esprit.

Ce tableau résume toutes les formes essentielles que peut affecter l'organisme.

C'est une formule algébrique universelle d'après laquelle l'on doit résoudre tous les problèmes organiques. On l'applique à la main, à l'épaule, aux yeux, à la voix, en un mot à tous les agents du langage oratoire. Il suffit de savoir quelle est, par exemple, la forme *excentro-excentrique* de la main, des yeux, et on la réserve pour le temps opportun.

Toutes les figures interposées dans le texte de cet ouvrage, ne sont que la représentation de ce tableau affecté à tel ou tel organe particulier.

L'intelligence de ce criterium a pour avantage de donner à nos études non seulement la simplicité, la clarté, la facilité, mais, de plus, la précision mathématique.

En proposant l'accord de neuvième, formé du

chiffre 3 multiplié par lui-même, on comprend que nous donnons les termes les plus élémentaires, les plus usuels et les moins compliqués. Par des subdivisions naturelles et successives on peut arriver à 81 termes. Ainsi, multipliez 9 par 3, le nombre 27 vous donne un accord de 27 termes que vous pouvez encore multiplier par 3 pour arriver à 81. Ou bien multipliez 9 par 9, vous obtenez pareillement 81 termes qui deviennent le terme de la série. C'est l'alpha et l'oméga de toute la science humaine. *Hùc usque venies, et ibi confringes tumentes fluctus tuos.*

Il est bon de remarquer que ce criterium s'applique à tous les phénomènes possibles, et dans les arts, et dans les sciences.

C'est la raison, la synthèse universelle. Tout phénomène tant spirituel que matériel doit être considéré sous 3 et 9 aspects, sous peine de n'être pas connu. Trois genres et neuf espèces, 3 et 9 en tout et partout ; 3 et 9, voilà les notes que font résonner tous les êtres.

Nous ne craignons pas de l'affirmer, ce criterium est divin, puisqu'il est conforme à la nature des êtres ; donc, cette boussole à la main, explorons le vaste champ de l'art oratoire, et commençons par la voix.

Corollaire pratique. — Ne pas aller en avant sans avoir parfaitement compris cette explication du criterium, ainsi que l'exposé de notre méthode qui termine la préface.

TITRE II

DE LA VOIX

Tout le secret, pour captiver un auditoire par les charmes de la voix, consiste dans la science pratique des lois du son, de l'inflexion, de la respiration et du silence. La voix se manifeste d'abord par le son, l'inflexion est une modification intentionnelle du son. La respiration et le silence sont un moyen de tomber juste sur le ton et l'inflexion convenables.

Le son étant le premier langage de l'homme au berceau, le moins que l'on puisse exiger de l'orateur, c'est qu'il parle avec intelligence une langue qui a l'instinct pour auteur. L'orateur doit donc prêter l'oreille à sa propre voix, pour la connaître, pour en juger la valeur, pour la cultiver, en corriger les défauts, pour la conduire, en un mot, pour en disposer à son gré selon les émotions du moment.

Nous commençons par le son, l'étude de la voix :

et comme on peut envisager le son sous plusieurs rapports, nous partageons ce titre en autant de chapitres.

CHAPITRE PREMIER

ÉTENDUE DE LA VOIX

ARTICLE PREMIER

Appareil organique de la voix.

Cet appareil est composé du larynx, de l'arrière-bouche et du poumon. Chacun de ces agents n'a de valeur que par la coaction de ses congénères. Le larynx seul n'est rien. Le larynx ne peut être envisagé que par sa participation à l'action simultanée de l'arrière-bouche et du poumon.

Le son est donc formé d'un triple agent, projecteur, vibratil et répercutif.

Le poumon est l'agent solliciteur, le larynx l'agent vibratil, et l'arrière-bouche l'agent répercuteur. Si ces trois agents ne sont parallèles en action, il ne s'opère rien.

Le larynx serait l'embouchure d'un instrument, l'arrière-bouche le pavillon, les poumons l'artiste. Dans un violon, le larynx serait la corde, les poumons l'archer provocateur, et l'arrière-bouche l'instrument lui-même.

La triple action de ces agents produit la phonation.

Ces agents engendrent des sons et des inflexions. Le son est la révélation de la vie sensitive au degré le plus infime : les inflexions sont la révélation de la même vie, mais à un degré supérieur, et voilà pourquoi les inflexions sont la base et le charme de la musique.

Tel est le merveilleux organisme de la voix humaine. Tel est le puissant instrument que la Providence a mis à la disposition de l'orateur.

Mais à quoi bon posséder un instrument, si l'on ne sait s'en servir, si on ne sait le mettre d'accord? L'orateur ignorant les lois du son et de l'inflexion ressemble au débutant qui embouche la trompette pour la première fois. On sait les sons qu'il en tire. C'est à vous déchirer les oreilles, pour ne pas employer une expression plus forte, parce qu'elle est trop vulgaire et malsonnante.

L'oreille est le plus délicat, le plus exigeant de tous nos sens. L'œil est beaucoup plus tolérant. L'œil se résignera à voir un mauvais geste, mais l'oreille ne pardonne pas un son faux, une inflexion fausse.

C'est par la voix que l'on plaît à l'auditoire : ayez l'oreille de votre auditeur, vous aurez facilement son esprit et son cœur. La voix est une main mystérieuse qui touche, enveloppe et caresse le cœur.

ARTICLE II

De la voix relativement à son étendue.

Toutes les voix n'ont pas la même étendue, le même diapason. On appelle diapason le nombre de sons que peut émettre la voix, au-dessous et au-dessus de la note *la* que l'on prend pour point de départ dans la clef de *sol*.

Il y a trois sortes de voix : la basse, le ténor et la voix de femme.

Il y a aussi des voix intermédiaires qui appartiennent à l'une et à l'autre de ces trois espèces. Parmi ces voix croisées, la voix de *baryton*, chez l'homme, est la plus commune.

Chacune de ces voix peut être *grave*, *médiane* ou *aiguë*. Ainsi la voix de ténor a ses notes graves, médianes et aiguës. Il en est de même de la *basse* et de la voix de femme.

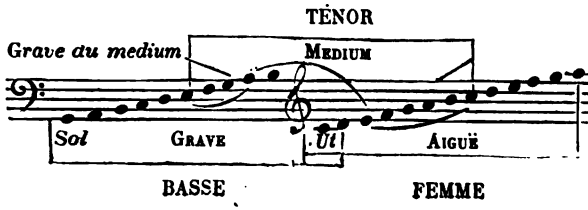
La voix basse part du *sol* inférieur dans la clef de *fa* et monte au *ré* du bas dans la clef de *sol*.

Le *ténor* part du *mi* dans la clef de *fa* et monte au premier *ut* au-dessus du *la* dans la clef de *sol*.

La voix de femme part de l'*ut* inférieur dans la clef de *sol* pour monter au *la* à l'octave du *la* diapason. — Ainsi chaque voix se mesure pour une étendue de 11 à 12 notes.

On peut vérifier l'exactitude de cette division au moyen de l'échelle que nous mettons sous les yeux.

Ce premier aperçu de la voix humaine commande impérieusement les exercices suivants :



1° Il faut essayer sa voix, mesurer son étendue, pour savoir à quelle espèce elle appartient. Il faut tout absolument savoir son nom.

Il serait honteux pour un musicien de ne pas connaître le nom de l'instrument dont il fait usage.

2° Il faut exercer son oreille à distinguer sur quelle note on parle.

On doit pouvoir nommer un son, et sonner un nom. Les Orientaux peuvent chanter des 8e de ton entre *ut* et *ré*. Il peuvent faire toute une gamme, tout un air entre deux intervalles. Il y aurait paresse, si l'on ne savait pas distinguer, ni sonner au moins un demi-ton.

3° Il est un fait d'expérience qu'il ne faut pas oublier. La voix aiguë, avec le sourcil élevé, sert à exprimer l'intensité de la passion, ou bien des choses minimes, exiguës, et aussi les choses aimables.

(1) Cette division incomplète pour le musicien, est suffisante pour l'orateur.

La voix grave, avec l'œil ouvert, exprime des choses dignes.

La voix grave, avec l'œil fermé, exprime des choses odieuses.

ARTICLE III

De la voix relativement au son des voyelles.

L'appareil vocal, avons-nous dit, se compose du poumon, du larynx et de l'arrière-bouche : mais il a pour accessoires, pour complément, les dents, les lèvres, le palais et le voile du palais. De plus, le sommet de la langue, sa racine, la voûte palatine ou cavité orbitaire, les fosses nasales, ont aussi leur part dans la perfection de l'appareil acoustique.

En classant les différentes espèces de voix, nous les avons seulement considérées à l'état rudimentaire. Quand on est parvenu à distinguer et à nommer les sons de la voix, on en est au point de départ. On a une statue plus ou moins avariée en sortant du moule ; c'est un canevas avec un dessin sans broderie, c'est l'ébauche d'un instrument : on a un corps sans âme. Mais la voix est le langage de la vie sensitive, l'état passionnel doit passer tout entier dans la voix.

Il faut donc savoir lui donner une expression, un coloris qui répondent au sentiment dont elle est l'expression. — Or cette forme expressive de la voix dépend du son des voyelles.

Il y a une voyelle mère, un son générateur, c'est l'A. En prononçant â, la bouche grandement ouverte, on a un son tirant presque sur l'*o*, comme dans âme, homme.

L'A primitif prend trois physionomies.

En ôtant l'accent circonflexe, on a la prononciation italienne ; c'est l'*a* sans accent, c'est l'*état animique*.

En plaçant le jambage gauche de l'accent circonflexe sur l'*á*; surmonté de cet accent aigu, l'*á* donne un son aigu, c'est l'*état excentrique*.

En plaçant le jambage droit de l'accent circonflexe sur l'*à*; marqué de cet accent grave, l'*à* devient grave, c'est l'*état concentrique*.

	A	
Á	A	À
Excentrique.	Normal.	Concentrique.

Après avoir été engendrés de l'A primitif, ces trois A deviennent à leur tour chacun le père d'une famille ayant elle-même une triplicité de sons, comme on peut le voir dans cet arbre généalogique.

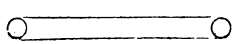
	A	
Á	A	À
é	o	e
è	au	eu
i	ou	u
Excentr.	Norm.	Concentr.

Hors de là il n'y a pas un son simple. Cependant quatre autres sons dérivent des premiers. — Ainsi les trois A prononcés en abaissant le voile du palais donnent la nasale *an*, — de plus chaque famille donne aussi sa nasale spéciale, *in* pour les sons de la voix excentrique; *on* pour l'état normal, et *un* pour l'expression concentrique. On a donc ces quatre voyelles nasales *an*, *in*, *on*; *un*. Tous les autres sons viennent de la décomposition de ceux-là. Il est impossible à la bouche de produire plus de trois familles de sons, en quelque langue que ce soit, c'est l'A unité qui forme la trinité.

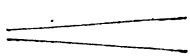
La variété des sons de ces trois familles de voyelles provient de la différence de l'ouverture de la bouche et des lèvres, en les prononçant.

On peut vérifier ces différents modes de prononciation par l'explication des figures ci-jointes.

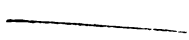
L'Â se prononce la bouche grandement ouverte, très-dilatée, le voile du palais soulevé et la langue très-abaissée.



é, *è*, *i*, *in* se prononcent les lèvres ouvertes, l'arrière-bouche graduellement fermée.



a, *au*, *ou*, *on* se prononcent l'arrière-bouche ouverte, les lèvres graduellement fermées.



e, eu, u, un se prononcent l'arrière-bouche et les lèvres uniformément fermées.

La voix prend différents noms selon la différence des sons de chaque famille de voyelles. On l'appelle voix de poitrine dans l'émission des voyelles excentriques *è, é, i, in.*

Voix *mixte* pour l'émission des voyelles *o, au, ou, on.*

Voix de *tête* pour l'émission des voyelles *e, eu, u, un.*

Ces dénominations n'impliquent pas un changement de la voix dans l'espèce, mais seulement dans le mode d'émission. C'est une variété dans l'espèce. Aussi la voix de *tête, mixte* et de *poitrine*, n'étant qu'une variante dans l'émission des voyelles, on peut l'appliquer à la voix *aiguë* comme à la voix *grave* ou *médiane.* Ainsi la voix *grave* peut produire des sons dans la voix de *tête*, tout comme dans la voix *mixte* et dans la voix de *poitrine.*

La voix de *tête* se produit par l'abaissement du larynx simultanément avec l'élévation du voile du palais. En avalant, le larynx s'élève par l'élévation de la luette, sans laquelle il n'y a plus de sons de tête.

CONCLUSION PRATIQUE

1° Il est très-important de savoir prendre à volonté l'une ou l'autre de ces trois voix. La voix de poitrine est l'expression de la vie sensitive et convient à tout

ce qui touche au corps, à la terre, en un mot aux émotions physiques. La voix mixte exprime le sentiment et les émotions morales. La voix de tête a sa place dans tout ce qui touche aux sciences, aux phénomènes de l'esprit. Ainsi, en observant le rire dans chacun des états sensitif, animique, intellectuel, on verra que la voix prend le son des trois voyelles correspondantes à chaque état.

On comprend le rire d'un individu : si sur l'*i;* il a fait un mauvais tour; si sur l'*é;* il n'a rien dans le cœur ni peut-être dans la tête; si sur l'*á;* il rit forcé : *o*, *à*, *ou*, voilà les seules expressions animiques. Ainsi tout dans ce monde est mesuré, nombré, pesé. Il y a raison en toute chose, souvent même à l'insu de l'homme. Ainsi dans la douleur physique comme la joie, le rire ou le gémissement emploieront les voyelles *è*, *é*, *i*.

2° On doit généralement exclure la voix de *poitrine*, en tant que voix bestiale et très-fatigante.

3° On doit préférer la voix de *tête* ou la voix *mixte*, comme plus nobles, plus amples et sans fatigue. A l'aide de ces voix, l'enrouement n'est pas si souvent à craindre. En effet, les voix de *tête* ou *mixte* résonnent dans la bouche, tandis que la voix de *poitrine* a son point de résonnement dans la gorge et le larynx.

4° Pour s'habituer à la voix mixte, la prononciation des trois syllabes, *lo*, *mo*, *po*, est un exercice très-utile. Outre qu'elles donnent le son de la voix *mixte*, ce sont les consonnes musicales par excellence.

Elles ont pour effet de donner du charme et du développement à la voix. On peut les répéter sans fatigue pour les cordes vocales, puisque ces consonnes sont produites par l'appareil *articulant* (1).

5° Il est bon de remarquer que voix de *poitrine* ou *excentrique*, voix *mixte* ou *normale*, voix de *tête* ou *concentrique* sont des expressions synonymes.

6° Celui-là n'est qu'un orateur d'aventure, qui ne sait pas arriver d'abord à ce qu'on appelle la voix blanche, pour la colorer ensuite à volonté. La voix doit ressembler à la palette du peintre, où les couleurs sont placées par ordre, du blanc au noir, suivant les affinités de chacune. On doit arriver à une voix incolore, afin d'obtenir une teinte pure.

Il est à propos, quoique par anticipation, de faire ici une remarque :

Les expressions de la main et du sourcil passent à la voix. Le coloris du larynx correspond aux mouvements de la main et du sourcil.

Le son est de la peinture ou ce n'est rien. Le son doit avoir de l'affinité avec la propriété d'un objet.

(1) Le 1er son a sa résonnance dans la voûte orbitaire; le 2e dans les fosses nasales, et le 3e est le type de l'explosion.

CHAPITRE II

LA VOIX RELATIVEMENT A L'INTENSITÉ DU SON

ARTICLE PREMIER

Ce que l'on entend par l'intensité du son.

La voix a trois dimensions : hauteur, profondeur, et largeur ; ou, ce qui est la même chose en d'autres termes, diapason, intensité, durée; ou si l'on veut, tonalité, timbre, succession : — de là trois paragraphes, dont chaque titre mérite l'attention de l'orateur. — Nous arrivons à l'étude de l'*intensité* du *son*.

L'intensité peut se dire également de la voix et du son. — La voix est forte ou grosse, faible ou petite, d'après le mécanisme de l'appareil acoustique. La force ou la faiblesse du son dépend de l'orateur qui, d'un même appareil, tire des sons plus ou moins forts. C'est le *forte*, le *piano*, et le *pianissimo* dans la musique. — Ainsi une voix forte peut rendre des sons faibles, et une voix faible des sons forts. On comprend que le son d'une forte voix soit capable d'augmentation et de diminution. Il en est de même d'une voix faible.

ARTICLE II

Moyens d'augmenter le timbre de la voix.

1° On obtient une voix plus forte en prenant son point d'appui non sur le talon ou la plante des pieds, mais à peu près sur la pointe des pieds, en prenant l'attitude de base que nous désignerons plus tard sous le nom de troisième. La poitrine est excentrique, c'est-à-dire bombée et en avant. Dans cette position, tous les muscles sont tendus et ressemblent aux cordes d'un instrument dont la résonnance est proportionnée à leur tension.

2° Il y a trois modes de développement pour la voix. On peut se fabriquer une voix. Une voix naturelle est presque toujours plus ou moins altérée par mille influences délétères.

1° En *volume*. — Par l'abaissement du larynx, le soulèvement du voile du palais, la canalisation de la langue.

2° En *intensité*. — Une grosse voix peut être caverneuse. Il faut la timbrer, la rendre énergique, éclatante, par ces trois moyens : aspiration profonde, expulsion, échappement. En effet, l'intensité d'un coup doit être le produit d'un échappement ou d'un mouvement de ressort. La ténuité, voilà le ressort. C'est la qualité la plus rare et cependant la plus fondamentale de la diction.

3° En *étendue*. — Il y a trois moyens : 1° la

détermination de sa note typique; 2° la réduction de l'échelle vocale; 3° la fusion des registres sur la note typique. Le premier de ces moyens est le plus efficace. Le deuxième consiste dans l'exercice de quelques notes qui avoisinent la note typique. De cet exercice dépend essentiellement l'homogénéité de la voix. Il y a trois registres naturels dans chaque espèce de voix. En prenant le *la* du diapason, la voix qui s'étend des sons les plus graves jusqu'au *ré* d'en haut, c'est la voix de poitrine, car elle ne subit aucune modification acoustique. A partir du *mi* jusqu'au *la*, la voix se modifie, c'est la voix mixte, ou le deuxième registre, qui donne une voix large et souple. A partir du *si* jusqu'aux notes les plus élevées, les plus aiguës, c'est la voix de tête ou de fausset, ou le troisième registre, qui donne des sons maigres qu'il faut éviter autant que possible. Donc il y a seulement 4 notes de bonnes du *mi* au *la* sur lesquelles il faut exercer sa voix. — Il faut donc, en mariant les registres, se créer une voix factice homogène qui se produise sans compression et sans peine. — Cela fait, il va sans dire, il faut que chaque note de la voix énonce successivement les trois registres, c'est-à-dire se produise en voix de poitrine, en voix mixte et en voix de tête.

Il y a de même un moyen de diminuer la voix. Le son suivant la proportion d'air contenu dans les poumons, on affaiblit le son par l'étranglement de l'épiglotte, ou par la suppression de la respiration.

ARTICLE III

Règles de l'intensité du son.

1° La force de la voix est en raison inverse de l'émotion. Plus on est ému et moins on parle fort; réciproquement, moins il y a d'émotion et plus la voix est éclatante. Dans l'émotion, le cœur semble monter au larynx, et la voix est étouffée (1). Un son tendre doit être effusible et ne consister que dans un souffle. La force est toujours l'opposé de la puissance. On a grandement tort de chercher de la voix, il vaut mieux ouvrir, élargir le son de façon à découvrir, à faire voir le cœur. Les sons les moins forts sont les mieux entendus. — Parlez aussi doucement que vous voudrez, c'est le moyen de faire écouter une voix faible. Allez sur les bords de la mer au moment de la tempête. Les flots qui mugissent et se brisent avec fracas contre les flancs du navire; les grondements du tonnerre, les raffales des vents furieux, réduisent les plus fortes voix à l'impuissance. Allez sur un champ de bataille, quand l'airain tonne : au milieu de ce

(1) La voix est intense dans le calme, dans la sérénité. — Un ami va inviter à déjeûner un ami dont il ne soupçonne pas le malheur. Sa voix sera forte et sonore. Il apprend le malheur; sa voix devient éteinte et voilée. Un vase plein donne un son mat et plein; s'il est vide, il donne un son résonnant. Ainsi quand il y a passion, la voix est mate. — Quand la passion n'existe pas, l'homme parle comme dans le vide; on sonne le creux.

bruit, de ces cris, de ce tumulte des deux armées en présence, à peine si l'on peut entendre les ordres des chefs à la voix la plus puissante : essayez d'un léger sifflement, le son en sera clairement perçu.

Si on voulait opposer une fin de non-recevoir à cette loi, qu'on se rappelle que la logique en fait d'art est souvent en défaut.

Supposez un concert donné dans un endroit assez resserré avec un orchestre et une contre-basse. La contre-basse est trop faible. Suivant la logique, le remède serait de mettre deux contre-basses pour avoir un son plus fort. C'est le contraire. Deux contre-basses ne donnent qu'un demi-son, ce que la moitié d'une simple contre-basse produit à elle seule. Voilà donc la logique prise en flagrant délit.

La plus grande joie est dans la douleur, car alors il y a un plus grand amour. Les autres joies ne sont qu'à la surface. On souffre et on pleure parce que l'on aime. A quoi bon des larmes? l'essentiel est d'aimer. Les larmes viendront à leur temps, c'est un accessoire. Il ne faut pas les chercher. Rien n'ennuie comme le ton pleurant. Jamais homme de valeur n'est pleurnicheur.

Prenons deux instruments en désaccord et éloignés l'un de l'autre. La logique défend de les rapprocher, de peur qu'ils soient plus désagréables. C'est le contraire. En se rapprochant, le plus bas va s'exhausser, et le plus fort s'abaisser, et les voilà d'accord. Encore le fait contre la logique.

Supposons une salle avec tentures, une église

tendue de noir. La logique dit de chanter plus fort. Qu'on s'en garde bien.. car on perdrait sa voix dans les plis de ces tentures. Il faut que la voix arrive à peine à ces parois trop mates ou trop sonores, mais que sortant doucement de la bouche, elle tourbillonne sur l'auditoire, et n'aille pas plus loin.

Un auditoire sommeille : la logique veut que l'on débite avec plus de feu, plus de chaleur. — Pas du tout : qu'on se taise, et l'auditoire se réveille.

2° Le son, malgré toutes ses nuances, doit être homogène, c'est-à-dire large à la fin comme à l'attaque. La membrane muqueuse, les poumons et les muscles expirateurs sont seuls chargés de sa conduite. Le tube vocal ne doit pas varier pour le son fort, pas plus que pour le son faible. La même ouverture doit exister. Le son faible doit avoir la portée du son fort, puisqu'il doit être également entendu. Les parties acoustiques ne doivent avoir rien de commun avec la conduite du son. Elles doivent être inertes pour que le son soit homogène. Il faut savoir diminuer le son, sans le rétrécissement de l'arrière-bouche.

Pour être homogène, la voix doit être ample. Pour être ample il ne faut jamais prendre les sons en dessous, mais en dessus. Les voyelles *eu*, *u*, *o* donnent de l'ampleur au son. — Au contraire, le son est maigre dans l'émission des voyelles, *é*, *i*, *à*.

Pour que la voix soit ample, on ouvre la gorge, en faisant circonvoluer le son. Plus le son est circonvolué, plus il est ample. Pour qu'il résonne, on

approche la langue des dents, on lui donne une forme creuse à l'instar d'un pavillon. On abaisse le larynx; cette préparation représente assez bien le mécanisme du cor de chasse.

3° La voix doit toujours être sympathique, d'un calme aimable, noble, même lorsque l'on exprime les choses les plus hideuses. — Il faut se surveiller pour éviter le grave défaut d'une voix larmoyante, et de la voix chevrotante des vieillards qui font sentir les syllabes et qui pèsent sur chacune d'elles. Jamais de larmes dans une grande situation. On ne pleure que chez soi. Le moyen de faire rire, c'est de pleurer.

CHAPITRE III

DE LA VOIX RELATIVEMENT A LA MESURE

ARTICLE PREMIER

De la lenteur et de la vitesse dans le débit oratoire.

Le troisième et dernier rapport sous lequel nous devons étudier la voix, est sa largeur, c'est-à-dire la mesure ou le rhythme des sons.

La mesure dans la diction oratoire a pour objet de régler l'intervalle des sons. Or le degré d'intervalle d'un son à un autre est soumis aux lois de la lenteur et de la vitesse, de la respiration, du silence et de l'inflexion.

Occupons-nous d'abord de la lenteur et de la vitesse du débit, et donnons les règles à suivre à ce sujet.

1° La précipitation dans le débit n'est pas ordinairement la preuve de l'animation, de la chaleur, du feu, de la passion, de l'émotion de l'orateur; donc, dans le débit comme dans le son, la vitesse est en raison inverse de l'émotion. — On ne glisse pas facilement sur l'objet aimé, le prolongement des sons est la complaisance de l'amour. — La précipitation n'a pas seulement l'inconvénient d'accuser un homme sans cœur, elle nuit encore à l'effet du discours. Un maître, par son trop de facilité, de volubilité de paroles, peut endormir ses élèves, parce qu'il ne leur laisse rien à faire et qu'ils sont étrangers à son discours. Au contraire, qu'on cherche son mot; chacun voudra le suggérer, tout le monde travaillera. D'ordinaire on s'applaudit soi-même quand on applaudit un orateur. Il dit ce que nous allions dire, il semble qu'on lui ait suggéré cette pensée. Il va sans dire que la lenteur, sans le geste, et surtout sans l'expression du visage, serait insupportable. Un son doit toujours être reproduit avec une expression du visage.

2° La voix ne doit pas être saccadée. — C'est ici qu'il faut s'observer sévèrement soi-même. Tout l'intérêt de la diction relève de la fusion des sons. Les sons de la voix sont des êtres qui s'aiment, qui s'appellent, qui se suivent, qui s'embrassent dans une douce étreinte.

3° Il ne faut jamais appuyer sur le son que l'on vient de quitter, ce serait le moyen de tomber dans le défaut de la voix saccadée que l'on veut éviter.

ARTICLE II

De la respiration et du silence.

Nous plaçons la respiration et le silence sous le même titre, à cause de leur affinité; car souvent la respiration peut être comptée pour un silence.

Du silence.

Le silence est le père de la parole, il doit la justifier. Toute parole qui ne procède pas du silence, et qui ne trouve pas en lui sa justification, est une parole bâtarde qui n'a ni valeur ni titre à notre considération. L'origine est l'estampille en vertu de laquelle nous reconnaissons la valeur intrinsèque des choses. Cherchons donc dans le silence les raisons efficientes de la parole, et rappelons-nous que plus un esprit est éclairé, plus la parole qui en procède est concise. Tâchons donc que cette concision se résume de plus en plus à mesure que l'esprit s'élève davantage, et qu'arrivé à la perception de la lumière elle-même, l'esprit, ne trouvant plus d'expressions équivalentes aux splendeurs qu'il aperçoit, se taise et admire. C'est par le silence que l'esprit s'élève à la perfection, car *le silence est la parole de Dieu.*

Outre cette considération, le silence se recommande comme un puissant moyen d'effets oratoires. — Par le silence, l'orateur réveille l'attention des auditeurs, et souvent remue profondément leur cœur. On sait ce qui est arrivé à saint Pierre Chrysologue dans sa fameuse homélie sur la guérison de l'hémorrhoïsse de l'Évangile. Sous le coup de l'émotion, il s'arrête tout à coup, il se tait, fait silence, et aussitôt l'assistance d'éclater en sanglots.

De plus, le silence donne à l'orateur le temps et la liberté de juger sa position.

Un orateur ne doit jamais parler sans avoir pensé, réfléchi, disposé. Avant de parler on doit déterminer son point de vue; voir ce que l'on se propose. Une même fable peut être dite à toutes sortes de points de vue, au point de vue de l'expression même des gestes, de l'inflexion, comme de la parole articulée. Il faut rapporter tout à une scène de la vie, à un point de vue, et faire en quelque sorte le rôle de spectateur.

Le silence donne au geste le temps de se concevoir et s'exécuter.

Une seule règle s'applique au silence.

Il y a silence partout où il y a ellipse. Donc l'interjection et la conjonction, qui sont de nature essentiellement elliptique, doivent toujours être suivies d'un silence.

Respiration.

Manière dont elle se produit. — Pour l'acte de la respiration, trois mouvements sont nécessaires, l'aspiration, la suspension et l'expiration.

Son importance. — La respiration est une traduction fidèle de l'émotion. Exemple : Celui qui règne dans les cieux. Voilà une proposition qui se dira tout d'une haleine chez un orateur calme. Mais veut-il prouver son émotion, il respirera après chaque mot : Celui — qui règne — dans les cieux. — On peut, à force d'émotion, faire tolérer les respirations les plus multipliées. On doit les rechercher autant que possible.

Ses règles. — Il faut respirer :

1° Après tous les mots précédés ou suivis d'une ellipse;

2° Après les mots mis en apostrophe, comme *Monsieur*, *Madame;*

3° Après les conjonctions et les interjections, puisqu'il y a silence;

4° Après toute interversion : V. g. Pour vivre, il faut travailler. La préposition qui précède prend dans ce cas la valeur de son antécédent. Ici, la préposition *pour* ayant pour antécédent naturel le mot *travailler*, elle en prend la valeur, c'est-à-dire *six* degrés, quand par inversion elle le précède. Or, cette valeur pouvant être comptée comme valeur additionnelle, on peut en inférer que le geste de la proposition porte tout entier sur cette même préposition.

5° On doit respirer avant et après les phrases incidentes;

6° Enfin, partout où l'on veut indiquer une émotion;

7° Pour faciliter la respiration et donner du souffle, il faut s'élever sur le bout des pieds et porter la poitrine en avant;

8° L'aspiration est un signe de douleur, et l'expiration est un signe de tendresse. La douleur est aspirative, et le bonheur expiratoire (1);

9° Ordinairement, la respiration est réglée par les signes de la ponctuation, qui eux-mêmes n'ont été inventés que pour donner plus de certitude à la variété des sons.

ARTICLE III

Des inflexions.

Leur importance. — Le son, avons-nous dit, est le langage de l'homme à l'état sensitif. On appelle *inflexions* les modifications qu'affecte la voix pour traduire les émotions des sens. Les sons de la voix

(1) L'acte aspiratif exprime la douleur, la dissimulation.
L'acte expiratif exprime l'amour, l'épanchement, la sympathie.
L'acte suspensif exprime la réticence et l'inquiétude. Un enfant qui vient d'être corrigé justement et qui reconnaît sa faute, fait dominer l'expiration sur l'inspiration. Un autre, corrigé injustement, fait prédominer l'inspiration. Il y a chez lui plus de douleur que d'amour.

doivent varier avec les sensations. Chaque sensation doit avoir sa note. A quoi servirait à l'homme un appareil phonétique qui rendrait uniformément le même son? Le débit est une espèce de musique dont le mérite consiste dans la variété des tons qui haussent ou qui baissent selon les choses qu'ils doivent exprimer. Des voix belles mais uniformes ressemblent à de belles cloches, dont le son est doux, clair, plein, agréable, mais après tout, des cloches qui ne signifient rien, qui n'ont point de variété, ni par conséquent d'harmonie. Se servir de la même action et du même ton de voix, c'est comme qui donnerait le même remède à toutes les maladies. « L'ennui naquit un jour de la monotonie », a dit le fabuliste.

Aussi l'homme a reçu de Dieu le privilége de révéler les affections les plus intimes de son être, par les mille inflexions de sa voix.

Les moindres impressions de l'homme se traduisent par des signes qui révèlent l'harmonie, et qui ne sont pas les produits du hasard. Une sagesse souveraine gouverne ces signes.

Chez l'enfant au berceau les signes de la sensibilité sont des vagissements entrecoupés. Leur acuité, leur forme ascendante peignent la faiblesse et la douleur physique de l'homme.

Quand l'enfant connaît les tendres soins de sa mère, de brève et ascendante sa voix devient plus calme, se prolonge, prend une forme posée, résolue, un diapason moins aigu. Le larynx, très-impres-

sionnable, et le thermomètre de la vie sensitive, se modifie, et produit des sons, des inflexions qui sont une parfaite équation des sentiments qu'ils rendent.

Tout ce que l'homme exprime d'une façon mimique est nombré, pesé, mesuré, et constitue une harmonie admirable.

Ce langage par le larynx est universel et commun à tous les êtres sensitifs. Chose curieuse à observer, il est universel pour les animaux comme pour l'homme. Les animaux donnent des sons identiques dans des positions semblables.

L'enfant joyeux d'être monté sur une table et qui appelle sa mère pour qu'elle l'admire, s'élève à la *quarte;* — si sa joie est plus vive, à la *sixte;* si petite mère est moins contente qu'il ne le veut, il monte à la *tierce mineure* pour caractériser l'inquiétude qu'il éprouve.

La quiétude s'exprime par la *quarte.*

Toute situation a son intervalle, son inflexion correspondante, sa chanson correspondante : c'est un langage mathématique.

Pourquoi ce magnifique concert que Dieu fait entendre au milieu de nous n'a-t-il pas d'auditeurs? L'homme égoïste n'aime que ce qui a passé par ses mains : ce qui est abaissé lui plaît....

Si Dieu nous eût faits seulement intelligents, il ne nous aurait donné que la parole, mais sans inflexions.

Continuons à constater le rôle de l'inflexion.

Un père reçoit un tableau de sa fille. Il exprime

sa reconnaissance par une inflexion descendante : Bien... la pauvre enfant...

Le tableau lui vient d'un étranger qu'il ne savait pas peintre; il dira : Tiens... pourquoi m'envoie-t-il cela?... en faisant monter sa voix.

S'il ignore d'où vient le tableau, sa voix ne montera ni ne descendra, il dira : Tiens! tiens! tiens!

Supposons que sa fille est peintre : elle a fait un chef-d'œuvre. Étonné du charme de cette œuvre et en même temps reconnaissant, il aura les deux inflexions.

Si sa surprise prédomine l'amour, l'inflexion ascendante prédominera. Au contraire, s'il y a amour et surprise, il dira : Tiens!

Kan, en chinois, signifie à la fois toit d'une maison, cave, puits, chambre, lit; l'inflexion seule détermine la signification. Le toit s'exprime de haut en bas; et la cave, de bas en haut. Les Chinois tiennent compte de la gravité, de l'acuité du son, de l'intervalle qu'il produit, de son intensité.

On peut dire : Il est joli ce petit chien! de 675 manières. Si le chien est petit, on dira en haut : Il est joli... Quelqu'un veut-il lui faire du mal : Il est joli ce chien! ne lui faites pas de mal!!! Ce chien fait des ordures : Il est joli ce chien!!! Ce chien a mordu la main, on dira : Il est joli ce chien!!!

Règles des inflexions.

1° Les inflexions se font ou en montant ou en descendant, ou la voix reste à l'unisson. — Les inflexions sont donc excentriques, concentriques et normales.

2° La voix monte dans l'exaltation, l'étonnement, la contestation.

3° La voix descend dans l'affirmation, la tendresse et l'abattement.

4° Elle ne monte ni ne descend dans l'hésitation.

5° L'interrogation se fait en montant, quand on ignore ce que l'on demande; en descendant, quand on sait à peu près ce que l'on demande : exemple d'un ami qui demande des nouvelles de son ami, sachant ou ignorant qu'il ne va pas mieux.

6° Il faut chanter, vocaliser les choses qui plaisent : par exemple dans le dialogue du chien et du loup, on doit vocaliser ces paroles : *os de pigeons... os de poulets...* Les courtisans chantent tout ce qu'ils disent.

7° Toute manifestation de la vie est un chant; chaque son est un chant. Cependant il ne faut pas tellement multiplier les inflexions, que le débit dégénère en une cantilation continue. L'effet est tout entier dans la reproduction de la même inflexion. Ainsi une goutte d'eau creuse la pierre. Un homme médiocre dira vingt ou trente chants. La médiocrité n'est pas le trop peu, mais le trop-plein. L'art d'impressionner profondément est de réduire. Si l'on

pouvait réduire toute une scène à une inflexion, évidemment on ferait rêver. Les diseurs médiocres cherchent incessamment à enrichir leurs inflexions, touchent à toutes les tonalités, et se perdent dans une foule d'effets insaisissables.

8° En fait d'art, il ne faut pas toujours s'en rapporter à la logique. La raison a besoin d'être éclairée par la nature, comme l'œil, pour voir, a besoin de lumière. La raison peut être en contradiction avec la nature. Par exemple, un chasseur affamé, devant un bon dîner, dira : *J'ai* FAIM, en appuyant sur FAIM, tandis que la raison dirait d'appuyer sur J'AI, comme expression de suffisance. Autre exemple : un pauvre affamé dira : J'AI faim, en appuyant sur J'AI et en glissant sur faim. — S'il n'a pas faim, ou qu'il veuille tromper, il appuiera sur FAIM.

Inflexions particulières.

Parmi les inflexions particulières on peut compter :

1° *Les exclamations*, sons brusques et forts d'une âme vivement impressionnée et à l'improviste. On n'en compte que trois : ah! eh! oh!

2° *Les cris*. Ce sont des exclamations prolongées, provoquées par un sentiment vif de quelque durée, comme : douleur aiguë, joie, frayeur. Ils sont formés par le son A. Dans une douleur violente, produite par une cause physique, les cris offrent trois tons différents : l'un grave, l'autre aigu, et le

dernier qui l'est moins; et on passe de l'un à l'autre d'une manière chromatique.

Il y a des cris appellatifs pour réclamer du secours dans le péril. Ces cris sont formés par les sons : E, O. — Ils sont moins prompts que les précédents, mais plus aigus, et d'une intensité plus considérable.

3° *Les gémissements :* voix plaintive, pitoyable, formée de deux tons successifs, l'un aigu, l'autre grave qui la termine. Sa monotonie, la répétition constante de la même inflexion, lui donnent une expression remarquable.

4° *La lamentation* est formée par une voix grande, sombre, lugubre, opiniâtre, qui montre un cœur qui ne peut ni se contenir ni s'arrêter.

5° *Le sanglot* est une suite non interrompue de sons produits par de petites inspirations successives, comme convulsives et terminées par une longue et vive expiration.

6° *Le soupir* est une voix faible, basse, produite par une expiration prompte, précédée d'une profonde et lente inspiration.

7° *Le rire* se compose d'une succession de sons forts, courts, précipités, monotones, formés par une suite non interrompue d'expirations petites, rapides et comme convulsives, et d'un son plus ou moins éclatant, plus ou moins prolongé, produit par une profonde inspiration.

8° *Le chant* est la voix modulée ou composée d'une suite de sons appréciables.

DIGRESSION SUR LE CHANT D'ÉGLISE

Il est une chose triste à voir et pénible à dire : de nos jours, la multitude déserte les églises, l'office divin est abandonné, on a perdu le goût des chants sacrés, la voix des cloches n'est plus qu'un vain son. A cette vue, comment ne pas s'écrier avec le prophète de la douleur : *Viæ Sion lugent, eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem!* Ou bien avec le fidèle Abner dans Racine :

Que les temps sont changés! sitôt que de ce jour
La trompette sacrée annonçait le retour,
Du temple, orné partout de festons magnifiques,
Le peuple saint en foule inondait les portiques.
. . . . . .
D adorateurs zélés, à peine un petit nombre
Ose des premiers temps nous retracer quelqu'ombre;
Le reste, pour son Dieu, montre un oubli fatal.

D'où peut venir ce changement déplorable? De plus d'une cause sans doute, mais il en est une que nous devons mettre en compte : c'est l'invasion d'une musique métisse et bâtarde dans les chants liturgiques.

Autrefois, dans l'Église, les fidèles chantaient en chœur et à l'unisson, et ils chantaient avec foi et avec amour. La musique est devenue le symbole de la désunion. Depuis que l'on chante en harmonie, on s'est divisé, on s'est battu.

On a dit aux masses qui chantaient en chœur :

Vous êtes des arriérés; et ils s'en sont allés à la taverne.

A son origine, l'Église avait son chant pour auxiliaire. Les païens venaient chanter avec les chrétiens, et ils se convertissaient. Le chant appelait à l'église, aujourd'hui il en chasse; le chant faisait des chrétiens, aujourd'hui il fait des renégats.

Mais, dira-t-on, pourquoi refuser l'entrée du temple à l'harmonie? Pourquoi ne pas relever la beauté du culte par les compositions des grands maîtres? — Pourquoi les chefs-d'œuvre de Mozart, d'un Rossini et de tant d'autres, seraient-ils déplacés dans les solennités chrétiennes? Le beau n'est-il pas le beau partout? Nous répondons :

1° Le chant à l'unisson l'emporte en harmonie sur le chant musical. Car il ne faut pas s'imaginer que l'unisson soit dépourvu d'harmonie.

L'harmonie est, ne peut être que l'épanouissement de l'unisson, en sorte que l'harmonie essentielle est l'unisson. En effet, la tonique produit nécessairement sa dominante et sa médiante. L'unisson comprend donc en lui, au moyen de ses répercussions, des harmonies prodigieuses. Ainsi, tous les sons de la gamme, vous les entendez dans un son, et ce serait effroyable si on voulait reproduire parallèlement tous les sons de la gamme, sous prétexte qu'ils sont dans l'unisson; ce serait pervertir la déclivité, la fusion, qui constituent le charme de cette harmonie qui est dans l'unisson. On a fait de l'harmonie ce que l'on fait en décomposant la lu-

mière par le prisme; ce que ferait le peintre si, au lieu de faire un ciel, un fond ravissant de paysage, par la déclivité de ses couleurs, il mettait du bleu, du rouge, du blanc : ce serait hideux, ce serait une palette, et voilà tout.

Voilà comme on a fait de l'harmonie.

Ce n'est plus cette déclivité des sons qui fait que la dominante et la médiante sont infiniment moindres, et qu'on entend toutes les dissonances des 7e et 9e. Chose étonnante, plus il y a de dissonance dans un son, plus ce son a de charmes. — Pourquoi? C'est parce que tout cela procède d'une façon dont Dieu seul a le secret.

On a voulu faire de la musique à quatre parties qu'on a équipondérées avec tant de chanteurs par ici, tant par là.

Parallèlement à cette introduction de l'harmonie, la foi a dépéri. Les grands chants n'ont pas été faits avec tant de calcul et de symétrie. Témoin le *Te Deum* au baptistère de Milan.

Nous nous plaignons, et avec raison, de la solitude de l'église. Cependant si les pères en ont oublié le chemin, leurs enfants des écoles y viennent encore.

Qu'il nous arrive d'assister aux offices chantés en chœur et à l'unisson par ces centaines de voix d'enfants. Quels flots d'harmonie!

Comment en serait-il autrement? Quand toute une pieuse assemblée chante à l'unisson, ce mélange, cet ensemble de voix d'hommes et de voix

de femmes, de voix graves, médianes et aiguës ne peut manquer de produire une ravissante harmonie.

Le chant du *Salve regina*, chez les trappistes, dont chaque note dure 7 secondes, avec des voix à l'unisson, est admirable. Ils se reprennent et respirent à tour de rôle, et cette continuité ressemble à l'infini.

C'est ainsi qu'on chantait dans l'église de Milan, et Augustin mouillait de ses larmes le parvis de la basilique ambroisienne.

C'est ainsi que chantaient les religieux du mont Valérien, et Jean-Jacques et Bernardin de Saint-Pierre ressentaient au cœur une émotion divine.

Qui a jamais pleuré, qui pleurera jamais, au chant de nos motets en faux-bourdon et en contre-point ?

2° Le plain-chant est plus riche d'expressions que le chant musical.

L'homme n'a pas inventé le chant, il a été créé par Dieu qui a donné à l'homme autant de gammes qu'il y a de tonalités dans son être, ou plutôt d'impressions en lui. Aussi les modes antiques étaient multipliés, ils sont réduits à 2 aujourd'hui, le mode majeur et le mode mineur.

Au moins l'Église a conservé 8 modes.

3° Le plain-chant a un caractère d'universalité que n'a pas la musique. A l'exception de quelques virtuoses, qui peut prendre part au chant musical? Et cependant le peuple doit à Dieu l'hommage de

sa voix et de ses chants, et on le condamne au silence.

Aussi ne pouvant plus apprendre les hymnes de l'Église, il fredonne des chansons licencieuses.

3° Non, le beau n'est pas beau partout. Pour qu'il soit beau, il doit être en son lieu et place. L'unisson à l'église, l'harmonie au théâtre; les plus belles symphonies de facture humaine pour les concerts humains; les orchestres pour les savants; les chants en chœur pour tout le monde.

On le comprend, et je tiens à le faire remarquer, loin de moi l'extravagante pensée de crier *sus* à notre musique et à nos chanteurs. J'applaudis à leur talent avec le monde entier, ancien ou nouveau. Je revendique ma fleur, dans la couronne qu'ils ont reçue en Europe et en Amérique. Nous ne voulons plus de musique, mais nous voulons des musiciens à l'église. Nous les remercions de leur concours empressé quand, suivant les errements du temps, nous leur demandions de l'harmonie; nous comptons encore sur leur bon goût et leurs belles voix pour la réhabilitation d'un chœur à l'unisson dans l'église.

Vienne donc enfin le jour où le culte sera purgé de chants hétéroclites. Alors le peuple n'aura plus ni raison ni prétexte de fuir la maison de prières; au moins l'Église aura dégagé sa responsabilité.

LIVRE II

DU GESTE

TITRE PREMIER

DU GESTE EN GÉNÉRAL

Le verbe humain est composé de trois langages. L'homme dit ce qu'il *sent* par les inflexions de la voix; ce qu'il *aime*, par le geste; ce qu'il *pense*, par la parole articulée. L'enfant commence par *sentir*, il *aime* ensuite, et plus tard il *raisonne*. Tant que l'enfant ne fait que sentir, les cris lui suffisent; quand il aime, il a besoin du geste; quand il raisonne, il lui faut le langage articulé. Les inflexions de la voix sont pour les *sensations;* le geste, pour les *sentiments;* l'appareil buccal, pour l'*expression de sa pensée*. Le geste est donc le trait d'union entre l'inflexion et la pensée. Puisque le geste, par ordre de généalogie, tient le second rang dans les langues humaines, nous devons lui réserver cette place dans la série de nos études oratoires.

Nous abordons un sujet plein d'importance et d'intérêt. Il s'agit de se rendre familiers le *langage*

du cœur, l'expression de l'amour. On apprend les langues mortes et les langues vivantes, le grec, le latin, l'allemand, l'anglais. Voudrait-on connaître les idiomes de convention, et ignorer le langage de la nature? Le corps aussi bien que l'esprit a besoin d'éducation. Ce n'est pas un petit travail. Jugez-en par les degrés de l'échelle mimique qu'il vous faut parcourir avant d'arriver à la perfection du geste. N'avez-vous pas remarqué ce qui a lieu chez les ouvriers? Ils se retournent tout d'une pièce, les articulations ne jouent pas. C'est là le premier degré.

A un degré plus avancé, les épaules jouent sans la tête. L'individu se retourne avec un grand mouvement d'épaules, la jambe levée, mais la main et le reste du corps sont inertes.

Ensuite viennent les coudes, mais sans la main. Exemple : Qu'ils se sont amusés! Qu'ils s'en sont donné! sa main ne bouge pas.

Plus tard vient l'articulation du carpe et du torse. Avec le carpe, la physionomie se mobilise; car, remarquons-le, il y a une grande affinité entre ces deux agents. Le visage et la main forment une unité on ne peut plus intéressante : enfin du carpe l'articulation passe aux phalanges, et voilà la perfection mimique. Vous tenez à parler éloquemment votre langue, vous avez raison, mais ne vous en tenez pas au patois du geste.

Il faut étudier le geste pour le rendre élégant sans doute, et surtout pour qu'il ne paraisse pas étudié,

mais il mérite encore notre estime en vue des services qu'il a rendus à l'humanité. Grâce à ce langage du cœur, combien de sourds-muets supportent plus facilement leur disgrâce et partagent avec nous les joies de la société. — Béni soit l'abbé de l'Épée, qui, par la science du geste, jointe aux signes conventionnels de la dactylogie, a fait entendre les sourds et parler les muets ! par cette invention charitable, le geste est devenu deux fois le langage du cœur.

Le geste n'est pas seulement le sujet d'une importante, mais d'une très-intéressante étude. Qu'il est beau de voir les mille pièces de l'appareil myologique mises en mouvement et fonctionnant sous l'impulsion de ce grand moteur, le sentiment ! N'y a-t-il pas jouissance de savoir apprécier une image du Christ en croix ou de la Vierge mère ? de savoir les attitudes de la Foi, de l'Espérance et de la Charité ? J'aime à remarquer la tendresse d'une mère à la manière dont elle tient son enfant dans sesbras.

Je tiens à juger de la sincérité d'un ami qui me serre la main.

S'il a le pouce rentré et pendant; c'est un signe de mort, je ne me fie plus à lui.

Ne me parlez pas de sainteté si je vois prier les mains étendues avec le pouce rentré et en pendiculation. — C'est un cadavre qui prie.

Vous avez les bras étendus et les doigts courbés, crochus. — Je crains que vous n'adoriez Plutus.

Vous m'embrassez sans lever les épaules, vous êtes un Judas.

Qu'allez-vous faire dans un musée, si vous n'avez pas ou si vous ne voulez pas acquérir la science du geste? comment pourrez-vous raisonner la beauté de la statue d'Antinoüs?

Comment marquerez-vous une faute à Raphaël, dans son tableau de Moïse faisant sortir l'eau d'un rocher? Il a oublié de faire lever les épaules aux Israélites ravis d'admiration à la vue de ce miracle.

Avec la science du geste, en passant devant la fontaine Saint-Michel, confessez-vous à l'archange, vous ferez bien; mais confessez aussi que la statue de l'archange, avec ses lignes parallèles, ne vaut guère mieux que le diable qui est à ses pieds.

Vu l'importance et l'intérêt de la langue du geste, nous l'étudions à fond, dans ce deuxième livre de notre cours.

CHAPITRE PREMIER

DÉFINITION ET DIVISION DU GESTE

X. Le geste est l'agent direct du cœur, le commentateur de la parole : c'est le discours elliptique.

Jamais un auditoire n'est intelligent [illegible]

Il est facile de justifier chaque partie de cette définition.

1° *Le geste est l'agent direct du cœur.* — En effet, voyons un enfant.

Il manifeste pendant quelque temps par des cris et des mouvements sa joie ou sa douleur. — Mais ces mouvements ne sont pas encore des gestes. Vient-il à distinguer la cause de sa joie et de sa douleur, le sentiment s'éveille, son cœur s'ouvre à l'amour ou à la haine, ce n'est plus seulement par des cris, ce n'est pas encore par la parole qu'il exprimera sa nouvelle émotion : il sourit à sa mère, et son premier geste est un sourire. Les êtres doués seulement de la vie sensitive ne connaissent pas le sourire ; les animaux ne rient pas.

Cette correspondance merveilleuse des organes avec le sentiment a sa raison dans l'union intime de l'âme et du corps. Le cerveau est le ministre des opérations de l'âme. Tout sentiment doit avoir son retentissement au cerveau, pour être infailliblement transmis à l'appareil organique.

Ex visu cognoscitur vir. Tout sentiment a son expression au dehors. Il est bien difficile de soutenir le rôle de la dissimulation.

2° *Le geste est le commentateur de la parole.* Le geste a été donné à l'homme pour révéler ce que la parole est impuissante à dire ; par exemple : *j'aime ;* ce mot exprime un état affectueux ; mais ce mot ne dit pas *qui aime.* Ce mot ne dit rien de la nature de l'être aimé, il ne dit rien non plus de la façon dont

on aime. Le geste, par un simple mouvement, révèle tout cela, et il le dit d'autant plus supérieurement, que la parole ne saurait le traduire que par une foule de mots et de phrases successives. Donc un geste, comme un trait de lumière, peut réverbérer tout ce qui se passe dans l'âme.

De là vient que si l'on veut qu'une chose ne soit jamais oubliée, il faut bien se garder de l'énoncer, il faut la laisser deviner, c'est-à-dire la révéler par le geste. Donc partout où l'on supposera une ellipse dans le discours, le geste devra nécessairement intervenir pour expliquer cette même ellipse.

3° *Le geste est un langage elliptique.* On appelle ellipse un sens caché dont la révélation appartient au geste. — A chaque ellipse doit correspondre un geste, par exemple : *ce mélange de gloire et de gain m'importune.* Si j'attribue au mot mélange quelque chose d'ignominieux ou d'abject, il y a ellipse dans la phrase, parce que l'abjection est sous-entendue et n'est point énoncée. Le geste est donc ici nécessaire pour exprimer la valeur d'un adjectif sous-entendu, v. g. ignominieux.

Supprimez cette ellipse, il faudra supprimer le geste; car le geste n'est point l'accompagnement de la parole, il doit dire mieux et autre chose, autrement il ne formerait avec la parole qu'un pléonasme, une superfétation de mauvais goût, et plus nuisible qu'utile à l'intelligibilité.

X Le geste n'est pas un pléonasme

2 3 6 7
Autre exemple : C'est lui mettre moi-même un
7
3 2 3 2 3 6 7
poignard dans le sein. — C'est lui mettre moi-même
6 8
3 3
un poignard dans le sein.

Nous donnons la signification de ces chiffres au chapitre des degrés de valeur.

Poignard ici signifie action, et dès lors il prend la forme et la valeur d'une action.

Mettre signifie froidement et cruellement, et a la valeur d'un adverbe; donc il demande un chiffre additionnel, et par conséquent un geste.

Sein, endroit le plus sensible de l'être, par conséquent indiquant une idée superlative, réclame donc un chiffre additionnel, et aussi un geste.

Division du geste.

Tout acte, tout geste, tout mouvement a sa règle, son exécution et sa raison d'être. Aussi la mimique se divise en trois parties : la statique, la dynamique et la séméiotique. La statique comme base, la dynamique comme centre et la séméiotique comme sommet. La statique est l'équipondération des puissances ou des agents, elle correspond à la *vie*.

La dynamique est la forme des mouvements. —

La dynamique est mélodique, harmonique et rhythmique. — Le geste est mélodique par ses formes ou ses inflexions; pour connaître le geste, il faut étudier la mélodie. Il y a une grande affinité entre les inflexions de la voix et du geste. Toutes les inflexions de la voix sont communes au geste. — Les inflexions du geste sont *obliques* pour la *vie*, *directes* pour l'*âme*, et *circulaires* pour l'*esprit*. Ces trois termes, obliques, directs et circulaires, correspondent à l'état excentrique, normal et concentrique. Les mouvements de *flexion* sont directs; de *rotation*, circulaires; d'*abduction*, obliques.

Le geste est harmonique par la multiplicité des agents qui agissent parallèlement. — Cette harmonie est fondée sur la convergence ou l'opposition des mouvements entre eux. — Ainsi l'accord parfait est dans la consonnance des trois agents *tête*, *torse* et *membres*. La dissonance vient de la divergence de l'un de ces agents.

Enfin le geste est rhythmique parce que ses mouvements sont subordonnés à une mesure donnée. — La dynamique correspond à l'*âme*.

La séméiotique donne la raison d'être des mouvements, et elle a pour objet l'examen raisonné des inflexions, des attitudes et des types.

Nous traitons de la *statique* dans notre premier *titre :* du geste en général; de la *dynamique* dans notre second *titre :* du geste en particulier; et enfin de la *séméiotique*, sous ce *troisième titre :* Exposé des motifs sur les lois du geste.

CHAPITRE II

ORIGINE ET VALEUR ORATOIRE DU GESTE

Origine.

Au berceau, l'enfant est sans *geste*, sans *parole*, il vagit. Avec sa sensibilité, ses sons s'enrichissent, deviennent inflexions, se multiplient, et arrivent à trois millions d'inflexions spéciales et distinctes. L'enfant ne se montre donc ni intelligent ni affectueux, mais il révèle sa *vie* par des sons. Quand il discerne la *cause* de ses joies ou souffrances, il *aime* et gesticule pour repousser ou appeler. Ces gestes d'abord peu nombreux arrivent à des nombres considérables. C'est l'art de Dieu qu'il suit, il est artiste à son insu.

Valeur oratoire du geste.

Le but de l'art est d'émouvoir, intéresser et persuader. — L'émotion, l'intérêt, la persuasion, sont les premiers termes de l'art. Or l'émotion a lieu par la voix, par les sons; l'intérêt, par le langage; la persuasion est l'œuvre du geste.

A l'inflexion, l'émotion par le *beau;* à la logique,

l'intérêt par le *vrai;* à la plastique, la persuasion par le *bien.*

Le geste l'emporte sur la parole. Exemple : Un enfant demande un morceau de sucre à son père, qui lui répond : Non, — et qui cependant lui montre le morceau du doigt. L'enfant croit au signe, et non à la parole.

Ce n'est pas ce que l'on dit qui persuade, mais la façon dont on le dit. On peut intéresser l'esprit par la parole, mais on persuade par le geste. Si le visage ne porte pas le signe de la persuasion, on ne persuade pas.

Pourquoi, à première vue, un homme est-il sympathique ou antipathique? On ne sait pourquoi, où plutôt, c'est pour son geste.

La parole est inférieure au geste, parce qu'elle correspond aux phénomènes de l'esprit : le geste est l'agent du cœur, c'est l'agent persuasif.

Le langage articulé est faible, parce qu'il est successif. Il faut énoncer phrase par phrase, mots, consonnes, syllabes, lettres, voyelles, cela n'en finit pas. Ce qui demande un volume se dit par un geste. Cent pages ne disent pas ce qu'un simple mouvement peut exprimer, parce que ce simple mouvement dit tout mon être. Le geste est l'agent direct de l'âme, c'est tout dire; tandis que le langage est analytique, successif. La qualité de l'esprit, c'est le nombre, c'est de spéculer, de compter, tandis que le geste embrasse tout par l'intuition, le sentiment, la contemplation. Il y a quelque chose de merveilleux

dans ce langage, parce qu'il se rapporte à des puissances d'une autre sphère ; c'est le monde de la grâce.

Il ne faut pas s'imaginer qu'un auditoire ressemble à un individu. Tel homme très-intelligent se trouve-t-il dans un auditoire, il n'est plus lui. Jamais un auditoire n'est intelligent, c'est un être multiple composé de sens et de sentiment; dès qu'on est réuni, l'intelligence agit peu. On n'agit pas sur un individu par geste, ce serait ridicule; tout comme on ne persuade pas un auditoire par le raisonnement, mais par le geste.

Il y a dans un auditoire un courant dont on n'est pas maître. On applaudit malgré soi à des choses désagréables que l'on repousserait si elles étaient dites en particulier. Il n'y a plus de gens d'esprit dans un auditoire, mais des gens avec des sens et un cœur. Puisque le sentiment est au-dessus de tout, en matière d'art, c'est au geste que l'on doit s'appliquer.

Parlerait-on comme un misérable, quand le geste est bon, il fait tout passer. Tant mieux si l'on parle bien, mais c'est peu de chose en comparaison du geste. Ce qui fait la supériorité du geste sur chacun des autres langages, c'est qu'il embrasse toutes les parties constitutives de notre être. Tout est geste en nous. Le son est le geste de l'appareil vocal. Les consonnes et les voyelles sont le *geste* de l'appareil buccal, et le geste proprement dit est le produit de l'appareil myologique.

Ce n'est pas avec des idées qu'on remue les masses, mais avec le *geste*.

On arrive facilement au cœur, à l'âme, par les sens. La musique agit particulièrement sur les sens, les purifie, donne la main à l'intelligence, et dispose à la prière. Les trois langages peuvent chacun émouvoir, intéresser, persuader.

Le langage est une musique pour émouvoir par l'expression vocale; il est de plus animique par le geste de l'articulation. Aucun langage n'est exclusif. Tous se compénètrent et se communiquent leur action. L'action de la musique est générale.

L'*esprit* et la *vie* ne sont en activité que pour la satisfaction du *cœur;* donc, puisque le *cœur* domine toutes nos actions, le *geste* doit dominer tous les autres langages.

Le *geste* est magnétique, la parole ne l'est pas. Par le geste on dompte les animaux les plus féroces.

Les anciens n'ignoraient pas cet empire tout-puissant du *geste* sur un auditoire. Aussi [illegible] paralyser, quelquefois pour augmenter [illegible] magique, on obligeait les orateurs à se [illegible] figure d'un masque quand ils devaient prendre [illegible] parole en public.

Les juges de l'Aréopage se défiaient du *geste;* et pour en éviter la séduction, ils prirent le parti de n'écouter les plaidoiries que dans les ténèbres.

On raconte qu'un auditeur de Notre-Dame de Paris se convertit en voyant le signe de croix du P. de Ravignan.

Avis à bon nombre de prédicateurs qui n'ont pas l'air de songer à l'importance d'un signe de croix bien fait, au commencement d'un discours.

Qu'un prédicateur, l'œil concentrique et plongeant dans l'intérieur du crâne, fasse posément le signe de croix en prononçant gravement ces paroles : *Au nom du père...*, qu'il promène ensuite ses regards sur son auditoire. Qu'en pensez-vous? Ce n'est plus un homme ordinaire, il vous paraît revêtu de la majesté du Dieu dont il vient de prendre les ordres, et au nom duquel il les apporte; cette pensée lui donne force et assurance, et à vous respect et docilité.

CHAPITRE III

LOIS DU GESTE

La *statique* a pour objet les lois du geste, qui sont au nombre de six :

La priorité, la rétroaction, l'opposition des agents, l'unité, la stabilité et le rhythme.

ARTICLE PREMIER

Antériorité du geste à la parole.

Le geste doit toujours précéder la parole. En effet, la parole est une expression réfléchie. Elle

doit venir après le geste, qui est parallèle à l'impression reçue. La nature imprime un mouvement, la parole nomme ce mouvement. La parole n'est que le titre, l'étiquette de ce que le geste a fait pressentir. La parole n'est là que pour confirmer ce qui est déjà compris des auditeurs. La parole est donnée pour nommer les choses. Le geste fait la question : Quoi? la parole répond : V. g. un oiseau. Le geste après coup serait ridicule. Que le mot arrive après le geste, il n'y a pas de pléonasme.

La priorité du geste a lieu de cette manière : d'abord à la sensation répond un mouvement. A l'imagination qui colore la sensation répond un geste qui peint. Puis vient le jugement qui approuve. Enfin et en dernier lieu, on regarde l'auditoire, et c'est la vue de l'auditoire qui suggère l'expression qu'il convient de donner à ce qui a été exprimé par le geste.

La base de l'art est de faire pressentir ce que l'on veut faire sentir aux auditeurs.

Chacun peut choisir son point de vue; mais la loi essentielle est de faire pressentir, de justifier la parole par le geste. La parole est le vérificateur du fait exprimé. Il ne faut pas attendre le nom pour exprimer la chose.

Quelquefois on laisse deviner au lieu de faire pressentir. On regarde l'auditoire pour rappeler l'attention. L'éloquence se compose d'une foule de choses qui ne sont pas nommées et qu'il faut nommer par v. g. de petits gestes. C'est en cela que consiste l'éloquence. Ainsi un claquement de langue, un

coup sur la main, la voyelle *u*, comme si on voulait enlever une tache sur son habit. L'écrivain ne peut faire tout cela. La production de ce qui est écrit n'est rien pour l'orateur; son talent consiste à tirer partie d'une foule de petits bruits innominés.

Dans un discours écrit il faut force épithètes et adjectifs pour dépeindre l'objet. Dans un discours parlé, à quoi bon tant d'adjectifs? Le geste et l'inflexion de la voix y suppléent. Le sens n'est pas dans la parole, il est dans l'inflexion et le geste.

ARTICLE II

Rétroaction des agents.

Nous avons formulé cette loi générale : A l'état *sensitif*, *animique* et *intellectif* de l'homme doit correspondre une expression *excentrique*, *normale* ou *concentrique*. Quand il s'agit du geste, cette loi subit la modification que voici : A l'état *sensitif*, le geste, naturellement *excentrique*, peut devenir *concentrique*, — suivant que l'orateur est *patient* ou *agent*.

Il est *patient* quand il subit une action quelconque, quand il dépeint une émotion.

Il est *agent* au contraire toutes les fois qu'il communique à l'auditoire l'expression de sa volonté ou sa puissance propre, en un mot toutes les fois qu'il domine, soit à titre de maître ou de docteur.

Quand l'orateur fait le rôle de *patient*, v. g. quand il réfléchit, il regarde; il y a mouvement de recul; quand l'orateur fait le rôle d'*agent*, il y a mouvement en avant. Quand on parle à autrui, on avance; quand on se parle à soi-même, on recule d'un pas, on se replie sur soi-même.

Quand on est *patient*, on *aime*. Or quand on aime, on ne se penche pas en avant. Un être qui sent, se porte en arrière et contemple l'objet vers lequel la main se porte. La contemplation fait rétroagir le corps.

Donc, dans l'état de *patient*, l'orateur doit se porter en arrière. Dans l'état *contraire*, il doit porter le corps en avant.

Appliquons cette loi.

Un officier prodigue revoit son hôtelier qu'il n'a pas encore payé; il le salue en disant : *Eh! bonjour papa Dugrand!...* Quel sera son mouvement? Il faut rétroagir. Dans la joie de revoir, comme dans l'effroi, il faut fuir l'objet aimé ou haï. Telle est la loi de la nature. Si on l'ignore, au bout de six mois on est incapable d'exprimer la phrase précitée.

D'où vient cette règle? Pour voir entièrement un objet aimé, il faut s'écarter, s'éloigner. Voyez un peintre qui admire son ouvrage. C'est la rétroaction à la vue d'une personne aimée qui a conduit à la découverte des phénomènes de la *vie*, à ce triple état de l'homme que l'on retrouve également partout: *concentrique*, *excentrique* et *normal*.

L'état *concentrique* est celui du *patient*, car

quand on éprouve une grande émotion, il faut rétroagir. Donc une manifestation de tendresse ne se fait pas par le corps en avant. Autrement il n'y a point d'amour. L'expiration est le symptôme de celui qui donne son cœur. Donc il y a joie et amour. Dans l'aspiration, il y a rétroaction et comme défiance. La main aspire en se portant vers l'objet aimé ; en se portant vers soi, c'est l'amour de soi. Jamais la jambe ne se porte en avant dans l'expression de l'amour; l'amour s'exprime par un mouvement rétroactif. S'il y a amour, il ne faut pas porter la main au cœur; c'est un contre-sens, un crime oratoire. La main doit se porter vers l'être aimé, soit pour caresser, appréhender, rassurer ou défendre. La main se porte vers le cœur seulement quand il y a souffrance.

Dans ce passage de Phèdre :

> Dieu... que ne puis-je, à l'ombre des forêts,
> Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière...

Ici on ne suit pas affectueusement, mais de l'œil, alors en se reculant et en se repliant sur soi-même.

Dans le rôle d'Émilie :

> Il te peut en tombant écraser sous sa chute...

A la vue de son amant écrasé, elle doit reculer d'épouvante, et n'avoir pas l'air d'ajouter le poids de son corps au poids qui écrase la victime.

Auguste, au contraire, pourrait dire :

Je pourrais en tombant t'écraser sous ma chute...

en appuyant sur un mouvement en avant, parce qu'ici il est *agent*.

Notons en passant que l'attitude du *patient* est le type des natures énergiques. Elles ont quelque chose qui les affaisse sur elles-mêmes. C'est une espèce de repos. C'est l'élasticité.

ARTICLE III

Opposition des agents.

L'opposition des agents est l'harmonie du geste. L'harmonie naît des contrastes. — De l'opposition naît à son tour l'équilibre. — L'équilibre est la grande loi du geste, et condamne le parallélisme. Or voici les lois de l'équilibre :

1re Au penchement du torse répond l'allongement de la jambe en sens opposé.

2e Lorsqu'un bras est ajouté à la pesanteur du torse déjà penché, l'autre bras doit se soulever pour former contre-poids.

3e En regardant dans un puits, les deux bras peuvent se retirer en arrière, si l'on est également supporté par les deux jambes ; de même les deux bras peuvent se porter en avant, par suite d'un reculement du torse en arrière. Cela n'est tolérable que dans la première attitude de base ou dans une atti-

tude analogue, telle qu'une 2e rapprochée ou une petite 3e.

La loi harmonique du geste est la loi statique par excellence.

Elle est d'une simplicité d'enfant. — On l'applique dans la marche; comme aussi, quand on porte un poids d'une main, l'autre se soulève. Cette loi consiste à mettre en opposition les leviers en action, et de réaliser par là l'équilibre. Tout ce qui est équilibré est harmonisé. Tout l'art antique est basé sur cette opposition de leviers. C'est le contraire, à peu d'exceptions près, dans l'art moderne.

Exemple d'observation de la règle : Si la tête et le bras sont en action, la tête doit aller à l'inverse du bras et de la main; si elle va du même côté, il y a défaut d'équilibre, on est gauche. Si le bras monte vers la tête, la tête fait moitié du chemin, et s'incline. Le contraire demande le contraire. Pas un mouvement dans la main qui n'ait son écho dans la tête. Si la tête s'avance, la main s'éloigne. Pour l'équilibre, les mouvements doivent s'harmoniser, de sorte que le corps soit toujours stable.

Voici la différence de l'art ancien et de l'art moderne.

Supposons une statue de Corneille lisant son œuvre. Aujourd'hui on le posera sur une jambe avancée du même côté que le bras. C'est du parallélisme. Autrefois la jambe eût été opposée à ce mouvement du bras, parce qu'il doit y avoir expansion de l'auteur vers son œuvre, et cette expansion

résulte précisément de cette opposition des leviers.

On connaît le gladiateur antique : on fait aujourd'hui tout le contraire en escrime.

L'art moderne fait marcher son bonhomme la jambe et le bras du même côté à la fois. Le bonhomme antique aura la jambe opposée au bras.

C'est par opposition que le sourire exprime la douleur morale. Cette loi d'opposition doit être observée dans un même membre.

Ainsi la main doit être opposée au bras. De sorte que nous avons de magnifiques mouvements spiroïdaux qui ne sont pas seulement une grâce, mais qui ont une force considérable. Ainsi toutes les harmonies concourent à un même ensemble à une même vérité. En un mot, toutes les vérités se compénètrent, et quand une chose est vraie à un point de vue, elle l'est à tous.

ARTICLE IV

Nombre des gestes.

Il ne faut pas multiplier les gestes, pour plusieurs raisons :

A. — On n'est jamais ému que par un sentiment à la fois ; alors il est inutile de multiplier les gestes.

B. — Il ne faut qu'un geste pour l'expression d'une pensée entière ; car ce n'est pas le *mot*, mais bien la *pensée* que le geste doit énoncer. S'il ne disait que le mot, il serait petit, mesquin et même préjudiciable à l'effet de la phrase.

Dans cette phrase :

Que cherchez-vous dans le monde? Le bonheur? Il n'y est pas... Ce qui frappe d'abord, c'est l'absence de bonheur. Il faut que le geste indique à l'avance, et ce doit être là le seul mouvement qui domine.

L'homme intelligent fait peu de gestes. On multiplie les gestes quand point d'intelligence. Or la physionomie est le thermomètre de l'intelligence; que l'on donne de l'expression à la physionomie, oui, tant que l'on voudra, on doit le faire. Mais un geste fait par la main est gauche lorsque d'avance il n'est pas justifié par la physionomie. L'intelligence se manifeste par la physionomie. L'homme intelligent qui parle ne se sert pas de grands mouvements, à moins qu'ils ne soient justifiés par une grande exaltation de sentiments, et encore il faut que ces sentiments soient empreints sur la physionomie. — Sans l'expression de la physionomie, tous les gestes ressemblent à des mouvements télégraphiques.

C. — L'extension répétée des bras dénote peu d'intelligence, peu de souplesse dans le carpe et dans les doigts. Le mouvement d'un seul doigt est signe d'une grande finesse.

— Il est facile de distinguer les hommes de tête, de cœur ou d'action. Les premiers font beaucoup de gestes de la tête; les seconds, des épaules; et les derniers remuent les bras souvent sans à-propos.

D. — Le geste n'est justifié que par l'ellipse de la phrase, ou le mot qui comporte une valeur additionnelle.

E. — Il ne faut pas multiplier les effets; c'est une précaution essentielle à prendre. Les mouvements multipliés sont nuisibles, quand un mouvement plus sérieux est attendu.

F. — L'orateur est libre de choisir entre le rôle d'acteur ou le rôle de simple spectateur ou narrateur. On ne peut lui imposer ni l'un ni l'autre. Le rôle d'acteur ne relève pas de l'intelligence, mais simplement de l'instinct. L'acteur s'identifie au personnage qu'il représente. Il en traduit tous les sentiments. Ce rôle est le plus puissant; mais avant d'en faire l'objet de son choix, il faut de fortes études, on ne peut se hasarder à la légère.

Quant au prédicateur, nous pouvons lui dicter, lui imposer sa voie. Il ne doit pas être *acteur*, mais *docteur*. Donc ses gestes ne doivent jamais représenter les impressions de ceux dont il parle, mais les siennes propres. Donc il doit proportionner le nombre de ses gestes au nombre de ses sentiments.

G. — L'orateur, s'il ne veut point parler pour ne rien dire, doit rapporter son discours à quelque tableau de la nature, à quelque scène de la vie : par exemple dans la fable, *le Loup et le Chien* : il faut représenter le loup pauvre, déguenillé, quoique non malade.

Il faut l'unité en tout; or un rôle peut se résumer en deux ou trois traits; donc un grand nombre de gestes n'est pas nécessaire.

Notons-le soigneusement; l'expression de la figure doit faire oublier le geste du bras. C'est là que brille

le talent de l'orateur, il faut captiver le public de façon à lui faire oublier le geste du bras. L'orateur doit fasciner son auditoire sans que l'on puisse en dire le pourquoi, mais surtout sans que l'on puisse remarquer qu'il gesticule.

H. — Quand il y a deux gestes dans une pensée, l'un se fait avant la proposition, et l'autre au milieu.

S'il n'y a qu'un seul geste, et qu'il précède la proposition, il faut préciser le terme auquel il s'applique.

Par exemple : *Serait-il sensible à l'amitié?* Quoique *amitié* soit qualifié au plus faible degré, comme régime indirect, le geste doit la peindre dans tous ses attributs.

ARTICLE V

Durée et rhythme du geste.

§ 1er. — Durée du geste.

La suspension, le prolongement d'un mouvement sont un des grands moyens d'effet. C'est dans la suspension que consiste la force et l'intérêt. Une bonne chose demande à être conservée longtemps sous les yeux, il faut donner le temps de jouir de sa vue.

Il faut rester sur le geste précédent jusqu'à ce que la nécessité oblige à le changer.

Un homme préoccupé vous salue en souriant; et

après vous avoir quitté, il sourit encore longtemps, jusqu'à ce qu'un autre sujet vienne le distraire.

La réflexion de l'orateur ne doit pas changer le geste, mais seulement la physionomie. — Si le double changement avait lieu simultanément, il n'y aurait pas d'unité. Il faut garder le geste et changer l'expression de la physionomie.

Il faut se mettre en garde contre la variété des effets et des inflexions : tant que l'on est sous l'influence du même sentiment, il faut garder la même inflexion et le même geste, et ainsi il y a unité de style.

L'art se propose trois choses : émouvoir, intéresser, persuader par l'unité de l'inflexion et du geste. Il ne faut pas détruire un effet par un autre effet. La divergence secoue l'auditoire en tous sens et ne laisse pas au sentiment le temps de se produire.

Il ne faut pas perdre de vue la pierre creusée par la même goutte d'eau, tombant incessamment de la même façon.

§ 2. — Rhythme du geste.

Pour bien comprendre les lois du rhythme du geste, revenons et constatons que le geste est à la fois mélodique ou plutôt inflectif, harmonique et rhythmique. Le geste doit comprendre les éléments de musique, puisqu'il correspond à l'âme : il est le langage de l'*âme*, et l'*âme* sous-entend nécessaire-

ment la *vie* avec ses divers modes d'expression, et l'*esprit*. Le geste est mélodique ou inflectif par la richesse de ses formes; harmonique par la multiplicité des parties qui concourent simultanément à le constituer. Le geste est rhythmique par son mouvement plus ou moins lent, plus ou moins rapide.

Le geste est donc forcément synthétique, et par là même harmonique, car l'harmonie n'est pas autre chose qu'une synthèse.

Chacun des modes inflectif, harmonique, rhythmique a sa loi particulière.

La loi rhythmique du geste se formule ainsi :

« Le rhythme du geste est proportionnel à la masse à mouvoir. »

Plus un organe est ténu, plus sa motilité est véhémente.

Cette loi-là est basée sur la vibration du pendule. Les grands leviers ont des mouvements lents; les petits agents, plus vifs : la tête se meut plus vivement que le torse, et l'œil a une très-grande motilité. Ainsi les titillations de l'œil sont rapides comme la foudre.

Cette titillation annonce toujours une émotion. La surprise est simulée s'il n'y a pas titillation.

Par exemple, à la visite inattendue d'une personne, il y a titillation de l'œil. Pourquoi cela? Parce que dans l'imagination l'image est en action; c'est une image qui se passe au dedans de nous-mêmes, qui gît dans les phénomènes intimes.

De même à propos des phénomènes matériels il y a une direction des yeux vers un objet, convergence; si l'objet change de place, les yeux ne peuvent pas modifier leur mode de convergence, il faut qu'ils se ferment pour retrouver de nouveau une direction, une convergence proportionnelle à l'éloignement de l'objet.

Il n'y a jamais vision sympathique. Les phénomènes de l'imagination sont dans l'imagination à une distance déterminée.

Quand une image change de place dans la pensée, elle amène une titillation égale à celle qu'elle amènerait dans l'ordre des choses matérielles. Je suppose ceci :

> Enfin il est en ma puissance
> Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur!
> Par lui, tous mes captifs sont sortis d'esclavage.

Ici le corps doit être calme; il y a dans les yeux une certaine véhémence, elle sera moindre dans la tête comme dans les bras. Tous ces mouvements se font, mais le corps demeure stable.

Généralement, et c'est à tort, on fait le contraire, on remue tout le corps.

Dans ces mots : Où sont-ils ces misérables? il faut une grande violence dans le haut du corps; mais la marche est très-calme.

Maladroitement, on a coutume d'affecter une marche très-violente.

Si les petits agents ont une motilité lente, on fait

de l'emphase ; si on leur donne une trop grande motilité, les gestes deviennent mesquins et misérables.

Voilà pour le rhythme qui se fait merveilleusement avec la nature, sous l'action de Dieu.

ARTICLE VI

Importance des lois du geste.

On ne connaît jamais bien la pensée d'un auteur. Chacun est libre de l'interpréter selon son instinct. Mais il faut savoir justifier son interprétation par le geste.

Pour choisir un point de vue approprié à sa nature personnelle, il faut des principes, autrement l'incohérence est inévitable. Donc les règles sont indispensables.

Mais quand la loi est connue, chacun l'applique selon son appréciation.

L'auteur lui-même, sans règles, est incapable, à la lecture, de traduire la pensée qu'il a voulu exprimer dans son écrit.

Le seul moyen d'être libre dans son interprétation, c'est la règle; on n'est pas libre sans loi, car alors on est soumis aux caprices du maître.

Il ne faut pas être un servile copiste.

Dans la composition de ses effets, un élève doit procéder ainsi : copier, imiter et composer. Il doit d'abord reproduire un modèle stable, c'est-à-dire la leçon du maître. — C'est alors la copie.

Ensuite il doit reproduire la leçon en l'absence du maître; c'est imiter.

Enfin il doit reproduire un modèle fugitif; c'est composer.

Ainsi reproduire une leçon, en donner l'analyse et la synthèse, c'est désarticuler, articuler, réarticuler; c'est l'ordre progressif du travail.

Donc, après les exercices de la copie et de l'imitation, il est permis à l'orateur de composer, en se conformant aux principes connus. Il lui est loisible d'appliquer, sur un canevas, son génie particulier. Avec une sottise, un artiste peut être sublime, mais c'est toujours à la condition que des principes seront sa règle.

TITRE II

DU GESTE EN PARTICULIER

CHAPITRE PREMIER

DE LA TÊTE

L'appareil dynamique se compose de la *tête*, du *torse* et des *membres*. Comme dans l'appareil vocal, on a le levier, la force dirigeante et le point d'appui.

L'appareil dynamique engendre le geste qui traduit l'état moral ou *animique;* comme la voix, l'inflexion exprime et révèle l'état *sensitif*.

La tête doit être étudiée sous deux rapports : comme agent d'expression, par ses mouvements, et comme centre d'attraction, c'est-à-dire comme point de départ ou d'arrivée des différents gestes du bras.

Nous examinerons ces derniers points de vue au titre troisième.

Appliquons-nous ici à l'étude de la signification des mouvements de la tête, des yeux, du visage et des lèvres.

ARTICLE PREMIER

Des mouvements de la tête.

Il y a dans la tête deux sortes de mouvements : des mouvements de tenue et des mouvements fugitifs.

1° *Mouvements de tenue.* — La tête a 9 attitudes primordiales d'où découlent beaucoup d'autres.

Dans l'attitude *normale*, la tête n'est ni haute ni basse.

Dans l'attitude *concentrique*, la tête est baissée : c'est l'état de réflexion.

Dans l'attitude *excentrique*, la tête est haute et élevée : c'est l'état véhément.

Les militaires, les hommes physiques portent la tête haute.

Voilà trois *genres* dont chacun va donner *trois espèces*.

État normal.

Quand *tête droite*, — c'est *incolore et neutre*.

Si *tête penchée latéralement* du côté de l'interlocuteur, — *tendresse*.

Si *tête penchée à l'inverse*, du côté opposé à l'interlocuteur, — *sensualisme;* c'est un effet de rétroaction : dans le premier cas on aime le fond; ici on aime la forme.

État excentrique.

Si *tête penchée en arrière,* — c'est l'état *passionnel* ou *véhément.*

Si *tête penchée du côté de l'interlocuteur*, c'est *abandon, confiance.*

Si *tête penchée du côté opposé à l'interlocuteur*, c'es *orgueil*, soit noble, soit fat; c'est une expression neutre qui dit quelque chose, mais non pas tout.

État concentrique.

Si *tête baissée*, c'est-à-dire penchée en avant, — c'est l'*état réfléchi.*

Si *tête penchée du côté de l'interlocuteur,* c'est la *vénération;* c'est un acte de foi en celui que l'on aime.

Si *tête penchée à l'inverse,* au côté opposé à l'interlocuteur, c'est la *ruse* ou la *suspicion.*

Il n'y a pas d'autres attitudes de la tête, mais seulement des modifications. Ces neuf attitudes caractérisent des états, c'est-à-dire des sentiments, mais des sentiments ordinairement fugitifs.

Néanmoins un homme peut affecter chacune de ces attitudes et en prendre l'habitude.

Mais il y a des mouvements qui ne peuvent être affectés habituellement, qui ne peuvent que modifier les types et les attitudes des inflexions de la tête, ce sont :

2° *Les mouvements fugitifs*:

Il y a neuf inflexions ou mouvements fugitifs de la tête.

1° Si d'arrière en avant, le mouvement aboutit en haut, c'est-à-dire le menton élevé : *interrogation, espérance, appellation, désir.*

2° Si également d'arrière en avant, mais le menton abaissé : *doute, résignation.*

3° Si la tête se meut de haut en bas, c'est *confirmation*, c'est-à-dire *oui, si.*

4° Si le mouvement est brusque, c'est la *menace d'un homme fort.*

5° Si la tête se meut de bas en haut, c'est l'*exaltation.*

6° Si le mouvement est brusque, c'est la *menace d'un homme faible* (1).

7° Il y a des inflexions rotatives d'une épaule à l'autre; c'est l'*impatience, le rejet.*

8° Le mouvement de rotation de la tête seulement signifie *négation*, c'est-à-dire *non.*

Si le mouvement se termine du côté de l'interlocuteur, c'est *simple négation.*

Si le mouvement se termine à l'opposé, c'est *négation avec défiance.*

9° L'inflexion rotative et en avant serait une *inflexion exaltante.*

Le sens de cette réponse : Je ne sais pas..., quand

(1) Un maître menace de la tête en la portant de haut en bas : V. q. : Qu'est-ce que ce drôle? Je vais le cingler.

Au contraire, l'enfant menace de bas en haut : Je le dirai à maman.

Il faut bien qu'il remette sa vengeance, c'est son espérance, il ne peut faire autre chose.

on demande des nouvelles d'un ami, se fait deviner par une inflexion de la tête.

Il est bon d'examiner comment ces mouvements se transmettent d'agent en agent.

Tous les mouvements qu'affectent la tête, la main, le corps, la jambe, peuvent les affecter.

Ainsi, le mouvement de négation, la main le fait. Ce mouvement est double. Il y a négation avec résolution directe, et négation avec résolution inverse qui est elliptique... La main se recule comme s'est reculée la tête, et quand la tête fait le mouvement d'impatience, la main s'exalte comme la tête, et dit : Laissez-moi tranquille, je ne veux pas vous entendre.

Il est curieux de voir passer une inflexion successivement de la tête à la main, de la main à l'œil, de l'œil aux épaules, des épaules aux bras, des bras aux jambes, des jambes aux pieds.

Par exemple : plus haut nous avons indiqué une double menace faite par la tête. On pourrait confier cette menace à la main, et dire : Vous aurez affaire à moi...

Chaque agent a son rôle, et voilà pourquoi ils se transmettent le mouvement.

Quand la tête a un rôle sérieux à jouer, elle communique un mouvement d'inflexion à la main, qui la rend terrible.

Un homme qui menace de la tête n'est pas sûr de son coup, mais celui qui menace de la main est sûr de frapper juste. Pour cela, il faut que l'œil ait

une grande fixité, et l'œil perd sa puissance et sa justesse, par un mouvement de tête qu'il est facile de deviner.

Il y a dans la menace communiquée à la main une grande puissance qui n'est pas dans le mouvement ci-dessus. Aussi la menace de la tête est-elle plus physique, et la menace de la main plus intelligente, en ce sens que dans l'une, l'œil dit beaucoup; dans l'autre, il ne dit rien.

On n'a pas toujours la faculté de faire des gestes comme ceux-là.

Il se peut que la menace soit elliptique. — Je ne veux pas, c'est une hypothèse, admettre de spectateurs, c'est de moi à mon interlocuteur. Alors la menace qui devrait être faite avec la tête, je l'exprime avec les yeux. C'est pour cela que l'on dit, qu'on regarde de haut en bas.

C'est le même mouvement de haut en bas ou de bas en haut qui se reproduit quand la menace est concentrée ou elliptique.

La menace peut encore se faire autrement. On ne veut pas dire son avis, on craint de se compromettre avec les yeux, et au lieu de regarder l'interlocuteur, on regarde de côté : voilà la menace confiée à l'épaule. Celle-là a moins de fermeté, parce qu'elle se traduit par un des agents sensitifs.

L'homme qui menace de l'épaule est plus impatient : au lieu d'être l'agent, il est le patient.

On peut menacer tout simplement avec le genou, avec le pied. Le pied est susceptible d'une grande

CRITERIUM

DES ATTITUDES DE LA TÈTE.

GENRE	ESPÈCE		
	1	3	2
II	1 . II Exc. Conc. *Ruse.*	3 . II Norm. Conc. *Réflexion.*	2 . II Conc. Conc. *Vénération.*
III	1 . III Exc. Norm. *Sensualisme.*	3 . III Norm. Norm. *État incolore.*	2 . III Conc. Norm. *Tendresse.*
I	1 . I Exc. Exc. *Orgueil.*	3 . I Norm. Exc. *Véhémence.*	2 . I Conc. Exc. *Confiance.*

mobilité. Un petit mouvement change aussitôt de signification; il se modifie par une foule d'ellipses, en passant de l'un à l'autre agent.

On ne peut pas transmettre ces attitudes, parce qu'elles sont tout à fait caractéristiques : elles caractérisent le rôle spécial de l'agent mis en mouvement, tandis que l'inflexion est universelle.

La tête seule exprime le trouble, l'abattement.

L'accablement est dans la tête, comme la fermeté est dans les reins et l'exaltation dans les épaules.

Tous les mouvements de la tête se communiquent à tous les organes actifs.

La tête est toujours en opposition avec le bras. La tête doit être tournée du côté de la jambe forte.

Les hommes de petite cervelle portent habituellement la tête haute.

La tête est abaissée proportionnellement à la quantité d'intelligence.

Voici le criterium des attitudes *fixes* de la tête.

ARTICLE II

Des yeux.

Dans l'œil, comme dans tous les agents, il y a neuf expressions primordiales, trois genres et neuf espèces.

Il faut considérer trois agents dans l'œil, optique ou visuel, palpébral ou la paupière, et l'agent sourcilier. Chacun de ces agents a son sens particulier,

et nous allons montrer comment ils se conjuguent.

Pour l'agent optique, il y a trois regards : *direct* ou *convergent*. Les yeux convergent vers l'objet que l'on examine, à tel point que si l'objet était là on loucherait; et on peut avec quelque habitude déterminer, en voyant deux yeux, la distance de l'objectif.

Il y a le regard *vertigineux*, qui est un regard *divergent*. Si les deux yeux sont parallèlement projetés en avant, ils voient double. Dans l'état d'ivresse on voit double, parce que les yeux ne convergent pas.

Entre ces deux regards, il y a la vision *extatique*, c'est-à-dire *parallèle;* mais l'objet n'est pas tellement distant qu'on ne puisse pas déterminer la distance. La convergence n'est pas appréciable, c'est l'expression de la rêverie.

Occupons-nous d'un seul, auquel nous rapporterons les trois. Prenons le regard direct; laissons de côté l'agent optique, puisqu'il est direct dans tous les phénomènes que nous avons à considérer.

Dans le sourcil, il y a trois phénomènes : *excentrique*, *concentrique* et *normal*. — De là nous déduisons neuf termes.

Si l'œil est *normal*, c'est une expression incolore qui ne détermine rien.

Si, avec le même œil, le sourcil est *excentrique*, il y a une différence; c'est une partie de nous qui tend véhémentement vers quelque chose, et une autre qui dit : Ce n'est pas la peine. Voilà la partie sensitive qui aspire, et l'intelligence qui dit : Cela ne vaut rien.

Si le sourcil est *concentrique*, nous voyons de la

fatigue, de l'ennui, un esprit mal disposé, parce qu'il y a contention d'une partie de l'être, et une autre qui résiste et qui dit : Je ne veux pas m'en occuper, cela m'ennuie.

Faisons varier l'œil dans le même sens :

Avec le *sourcil normal* et l'*œil excentrique*, c'est la ***stupeur***.

Il y a encore contrariété ici. Une partie aspire très-véhémentement vers une chose, et l'autre est impuissante à la seconder.

L'œil est particulièrement un agent intellectif; ce n'est pas un agent sensitif ni animique, mais purement intellectif; il ne désigne que divers états de l'esprit.

Avec cet *œil excentrique*, si le sourcil se lève, tout est véhément; voilà un état aspiratif : ce sera l'*étonnement*, l'*aspiration*.

Une foule de phénomènes viendront se grouper sous l'empire de ce mouvement; mais il est véhément par excellence, il est aspiratif.

Si le sourcil s'abaisse véhémentement avec l'œil ouvert, ce n'est pas colère, mais un état de l'esprit indépendamment de tout ce que peuvent dire les sens et le cœur.

C'est la *fermeté* d'esprit, l'état de volonté indépendamment de toute autre chose. Ce peut être de l'attention, ce peut être de la colère, ce peut être beaucoup de choses.

Si l'*œil* est *concentrique* et le *sourcil* à l'état *normal*, c'est du *sommeil*, de la *fatigue*.

Si le *sourcil* est *excentrique* et l'*œil concentrique*, ce sera du mépris, et non pas seulement de l'indifférence. — Mépris, car on ne dit pas seulement la chose ne vaut rien ; mais je proteste, je ferme les yeux.

Si le sourcil est concentrique et l'œil concentrique, il y a *contention d'esprit*. C'est un esprit qui cherche et qui ne possède pas.

Nous pouvons rendre cette explication plus claire et plus facile à retenir au moyen du résumé ci-contre :

Sourcil concentrique.	ŒIL	Concentrique	Contention de l'esprit.
		Normal.	Mauvaise humeur.
		Excentrique.	Fermeté.
Sourcil normal.	ŒIL	Concentrique.	Accablement.
		Normal.	État incolore.
		Excentrique.	Stupeur.
Sourcil excentrique.	ŒIL	Concentrique.	Mépris.
		Normal.	Dédain.
		Excentrique.	Étonnement ou Aspiration.

A *chacun* des 9 mouvements de la tête correspondent les 9 expressions de l'œil. Ainsi l'œil peut donner 9 types de tendresse, 9 types d'orgueil, 9 types de sensualisme, etc. Ce qui donne 81 expressions des yeux. Il suffit donc de connaître 18 éléments pour en posséder forcément 81.

Les 9 expressions de l'œil peuvent se vérifier au moyen du criterium.

Comme modèle d'exercices, nous donnons les 9 expressions des yeux dans la figure et le tableau ci-joints.

CRITERIUM DES YEUX

ESPÈCE.	1	3	2
II	1-II. Exc.-conc.	3-II. Norm.-conc.	2-II. Conc.-conc.
	Fermeté.	Mauvaise humeur.	Contention de l'esprit.
III	1-III. Exc.-norm.	3-III. Norm.-norm.	2-III. Conc.-norm.
	Stupeur.	État incolore.	Accablement.
I	1-I. Exc.-exc.	3-I. Norm.-exc.	2-I. Conc.-exc.
	Étonnement.	Dédain.	Mépris.

GENIE.

Cécile Thorel, délin.

GENRE	ESPÈCE		
	1 Œil excentrique.	3 Œil normal.	2 Œil concentrique.
Sourcil conc. II	Fermeté.	Mauvaise humeur.	Contention de l'esprit.
Sourcil norm. III	Stupeur.	État incolore.	Accablement.
Sourcil exc. I	Aspiration.	Dédain.	Mépris.

Pour l'usage ordinaire, il suffit de connaître ces 9 expressions primordiales.

Il en est beaucoup d'autres que nous indiquons seulement à titre de renseignement.

Dans le sommeil, il pourra y avoir une inclinaison dans un sens ou dans un autre. Le sommet du sourcil peut s'exalter.

Ainsi dans l'état concentrique il y a trois types à signaler, ce qui va nous faire 27 mouvements primordiaux. La paupière peut être contractée inférieurement; il faut donc avec ce mouvement examiner les 27 premiers, ce qui fait 2×27.

Il peut se faire qu'un mouvement de la joue fasse contracter l'œil en sens inverse et de plus la con-

traction peut être totale, ce qui fait 81 expressions, en vue seulement du regard normal.

Maintenant cet œil direct peut être direct inférieurement, ce qui fait 2×81 : car ce sont des expressions distinctes qui ne peuvent se confondre.

Ce mouvement pourra encore avoir lieu par en haut, ce qui fera 3×81.

Le mouvement peut être externe et supérieur; il peut être simplement externe; il peut être inférieurement externe. A chacune de ces manifestations est attaché un sens spécial qui ne se peut confondre avec aucun des mouvements antécédents.

Qu'on en fasse autant pour les trois regards signalés plus haut, on aura comme 8 à 900 mouvements.

Tout cela paraît compliqué; mais avec la clef des mouvements primordiaux, cette déduction est on ne peut plus simple.

Le tableau ci-dessus, avec la disposition où sont placées les physionomies de l'œil, est une explication de tout ce qui peut être dit.

L'œil petit est le signe de la force; l'œil grand est le signe de la langueur.

Un œil petit dont la ligne est relevée vers le dehors (*œil chinois*), quand il est associé au développement latéral du crâne, avec l'oreille en arrière, par la base, est une prédisposition au meurtre.

L'œil ne s'ouvre que dans la première émotion, ensuite il devient doux en se fermant légèrement. un œil largement ouvert dans l'émotion est l'hébêtement.

ARTICLE III

Des sourcils.

Il y a trois thermomètres : le sourcil est le thermomètre de *l'esprit* ; l'épaule, le thermomètre de la *vie;* le pouce, le thermomètre de la *volonté*.

Il y a parallélisme entre le sourcil et la voix. Si la voix s'abaisse et que le sourcil s'élève, on veut faire l'étonné, et on ne l'est pas au fond.

Il est très-important de constater ce parallélisme entre les mouvements sourcilier et vocal.

Le sourcil abaissé signifie retenir ou repousser, — c'est la signification d'une porte fermée. Si le sourcil est élevé, c'est le cas d'une porte ouverte. C'est l'esprit qui s'ouvre pour appeler la lumière ou la laisser s'échapper. Le sourcil n'est pas autre chose que la porte de l'intelligence. La voix en s'abaissant repousse. Il y a également lutte pour repousser comme pour empêcher de s'échapper.

Les inflexions sont d'accord avec les sourcils. Quand les sourcils sont élevés, la voix s'élève : c'est la marche normale de la voix relativement au sourcil.

Cependant, quelquefois le sourcil est en contradiction avec la marche de la voix. Alors il y a toujours ellipse, c'est une pensée sous-entendue. La contradiction entre ces deux agents prouve toujours qu'il faut chercher dans la parole que ces phéno-

mènes modifient, autre chose que ce qu'ils semblent dire.

Par exemple, si on répond à une histoire qui vient d'être racontée, par ce mot : Vraiment!

Si dans ce cas le sourcil et la voix sont abaissés, le cas est grave et fort à considérer.

Si le sourcil et la voix s'élèvent, l'expression est généralement douce, aimable, affectueuse.

Si la voix s'élève et le sourcil s'abaisse, la forme est dubitative et suspicieuse. Avec le sourcil concentrique, la main est repoussante.

Le sourcil concentrique avec la main concentrique est repoussant ou retenant, c'est toujours le cas d'une porte.

Le sourcil excentrique avec la main excentrique, c'est aspirer où laisser partir par indifférence.

ARTICLE IV

De l'expression du visage.

Il y a homogénéité entre le visage, la voix, le sourcil et la main.

Il faut montrer le degré et la nature de l'émotion dans le visage, autrement le reste ne serait que grimace.

La main est simplement une expression additionnelle du visage. C'est le visage qui donne à la main sa signification. Les mouvements de la main sans l'expression physionomique seraient purement au-

tomatiques. — Le visage a le premier mot, la main complète le sens. — Il y a 81 mouvements de la main, impossibles au visage; — donc, sans la main, le visage ne peut pas tout dire. — La main est l'explication détaillée de ce que le visage a voulu dire.

Il est des expressions de la main consonnantes et d'autres dissonantes avec les traits physionomiques : C'est le Beau.

La main atonique et le visage tonique sont le signe de l'impuissance.

La main atonique et le visage tonique sont le signe de la perfidie.

Les sons de la voix varient suivant l'expression du visage.

Le visage doit chanter, il doit avoir du charme.

Dans le rire, le visage est excentrique : un visage sombre est concentrique.

Le visage est le miroir de l'âme, parce qu'il est l'agent le plus impressionnable, et conséquemment le plus fidèle à rendre les impressions de l'âme.

Mais non-seulement on doit lire dans l'expression des traits les émotions du moment, mais à l'inspection de la conformation du visage on peut diagnostiquer les aptitudes, les penchants, le caractère, le tempérament individuels.

La différence des visages vient de la différence de la configuration des profils.

Il y a trois profils primitifs et caractéristiques, dont tous les autres ne sont que des dérivés ou des nuances. Il y a le profil *droit*, *concave* et *convexe*.

Chacun de ces genres doit produire trois espèces, ce qui donne encore l'accord de 9e.

Ces différentes espèces découlent de la direction des angles, comme aussi de la position des lèvres et du nez.

Au profil perpendiculaire répond la droiture, la rectitude; au concave la chasteté; au convexe le sensualisme.

On comprend que nous ne dérogeons en rien à la liberté de l'homme, qui reste toujours maître de ses déterminations, de ses émotions et de ses penchants.

Au physionomiste intelligent, un criterium de la face est nécessaire. De plus, comme les lèvres et le nez jouent un grand rôle dans l'expression du visage, nous offrons un moyen de diagnostic infaillible dans les trois tableaux suivants :

CRITERIUM DU PROFIL DES LÈVRES

GENRE. \ ESPÈCE.	1	3	2
II	1-II Exc.-conc.	3-II Norm.-conc.	2-II Conc.-conc.
III	1-III Exc.-norm.	3-III Norm.-norm.	2-III Conc.-norm.
I	1-I Exc.-exc.	3-I Norm.-exc.	2-I Conc.-exc.

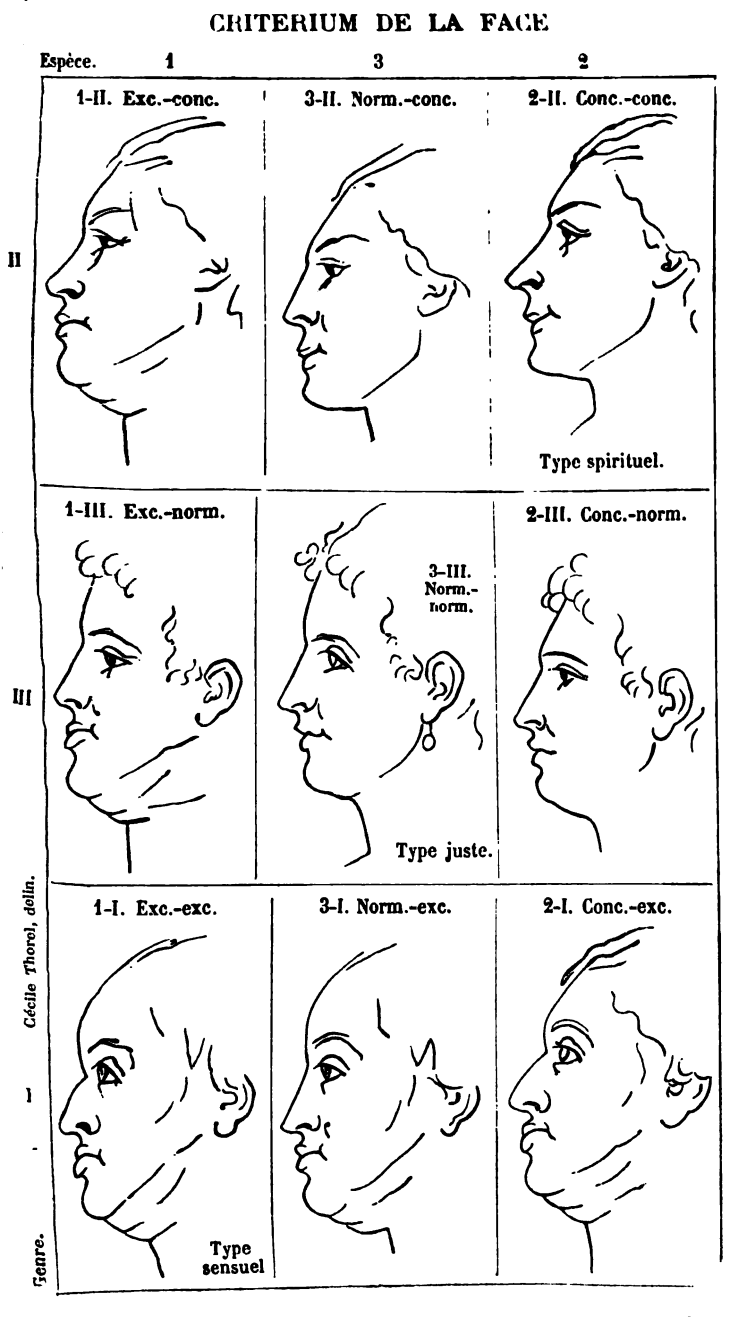
Ici, le profil de la lèvre inférieure indique le *genre*, et le profil de la lèvre supérieure appartient à l'*espèce*.

CRITERIUM DU PROFIL DU NEZ

GENRE. \ ESPÈCE.	1	3	2
II	1-II Exc.-conc.	3-II Norm.-conc.	2-II Conc.-conc.
III	1-III Exc.-norm.	3-III Norm.-norm.	2-III Conc.-norm.
I	1-I Exc.-exc.	3-I Norm.-exc.	2-I Conc.-exc.

Pour la sûreté du diagnostic, il faut conjuguer les lèvres avec le nez, le front, ainsi qu'on peut le voir dans la planche suivante.

CRITERIUM DE LA FACE



CHAPITRE II

DU TORSE

Le torse se compose de la poitrine, et se partage, avec le bras, le mouvement des épaules.

Poitrine. — Il y a trois attitudes de la poitrine : excentrique, concentrique et normale.

1° Si la poitrine est grandement dilatée et portée en avant, c'est l'état *excentrique;* c'est l'attitude militaire, c'est le signe de l'énergie.

2° *Normale*, quand la poitrine est dans un état plus homogène, moins contentieux, plus affectif, comme dans la statue d'Antinoüs.

3° *Concentrique*, si la poitrine est creusée, avec les épaules soulevées et portées en avant.

La poitrine bombée *excentrique* est le signe de l'agent ou de celui qui donne.

La poitrine bombée *concentrique* ou pathétique est le signe du patient ou de celui qui reçoit.

La poitrine rentrée avec les épaules levées, c'est l'expression du sublime.

De ces trois positions, excentrique, concentrique et normale, dérivent neuf degrés ou neuf espèces. Ainsi dans chacun de ces genres le torse est penché vers l'interlocuteur ou contrairement à lui, donc nous aurons trois fois trois ou neuf, ou le triple accord.

Il ne faut pas laisser s'abaisser la poitrine, c'est là que se concentre toute l'énergie.

Épaules. — Toute forme sensitive agréable ou pénible se traduit par un soulèvement de l'épaule. Les épaules constituent le thermomètre de la vie sensitive et passionnelle. Les épaules d'un homme sont-elles levées très-fortement, je sais dès lors qu'il est fortement impressionné.

La tête me dit si cette impression est joyeuse ou douloureuse. L'espèce appartient donc à la tête et le genre à l'épaule.

Si l'épaule indique trente degrés, c'est à la tête à dire si c'est en froid ou en chaud. C'est la physionomie qui spécifiera la nature de la douleur ou de la joie, dont les épaules ont déterminé la valeur.

Une des grandes puissances de l'orateur, c'est l'épaule.

Avec un simple mouvement d'épaule, on peut faire infiniment plus d'impression qu'avec tous les gestes extérieurs, qui, presque toujours, sont des gestes d'acteur et ne sont pas de nature à convaincre.

L'épaule, avons-nous dit, est le thermomètre de l'émotion et de l'amour. Le mouvement est neutre et convient à la joie comme à la douleur; les yeux, la bouche sont là pour spécifier.

L'épaule, comme tous les agents, a trois, puis neuf physionomies distinctes.

Le torse se divise en trois parties, *thoracique*, *épigastrique* et *abdominale*.

Nous dirons au titre troisième le rôle de ces trois centres importants.

Pour distinguer la vérité ou la fausseté d'un sentiment, il faut savoir que les menteurs ne songent pas à élever leurs épaules au degré voulu.

Raphaël a oublié ce principe dans son Moïse faisant sortir l'eau d'un rocher. — Aucun, quoique joyeux, ne lève l'épaule.

CHAPITRE III

DES MEMBRES

Les membres tiennent une place importante dans l'action oratoire.

L'étude du rôle des bras et des jambes mérite donc une attention sérieuse.

§ 1er. — Des bras.

On distingue dans le bras le mouvement deltoïdien, ou l'épaule, l'inflexion de l'avant-bras, le coude, le carpe, la main et les doigts.

ARTICLE PREMIER

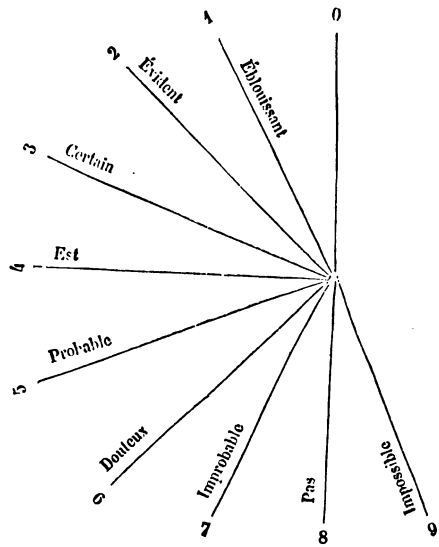
Inflexions de l'avant-bras.

Ce qui concerne l'épaule, nous l'avons dit au chapitre du torse.

Le bras a trois mouvements : vertical en haut et en bas, et horizontal en avant.

Ces mouvements tirent leur signification de diffé-

rents angles formés par la position de l'avant-bras relativement au bras. — Représentons d'abord ces différents angles, ensuite nous expliquerons la figure.



Tous ces différents angles ont leur sens, leur signification absolue, pour caractériser une affirmation.

Le mouvement à angle droit signifie : être.

Plus bas : peut-être.

Plus bas encore : je doute que ce soit.

Plus bas : c'est improbable.

Plus bas : cela n'est pas.

Plus bas : cela n'est pas possible.

En remontant : cela est prouvé, j'ai preuve en main.

Plus haut : c'est supérieurement beau.

Plus haut : c'est éblouissant.

Le degré de certitude dans l'affirmation varie avec l'angle que l'avant-bras forme avec le bras.

Tous ces modes d'affirmation peuvent s'appliquer à la négation. — Par exemple :

Il est impossible que cela ne soit pas. Cela ne peut être.

Ainsi tous les états d'être, toutes les formes d'affirmation tiennent à l'acuité ou à l'ouverture d'un angle.

Les bras en pendiculation signifient l'abattement.

Jamais les deux bras ne doivent aller du même côté; s'ils se suivent, il faut que l'un soit plus avancé que l'autre. Jamais de parallélisme. Les gestes élémentaires du bras sont figurés dans la planche ci-dessus.

ARTICLE II

Du coude.

Le coude a neuf mouvements, trois primitifs comme genre, et neuf dérivés comme espèce. — Il y a les mouvements d'adduction, d'abduction, l'état normal. Il y a trois degrés de hauteur, — et enfin les mouvements d'extension en avant ou en arrière.

294387B

Le coude a quelque chose de relationnel. L'épichondyle s'appelle l'œil du bras.

L'homme de peine remue le torse, puis l'épaule, et enfin le coude.

Chez les personnes qui veulent écraser les autres, il y a un mouvement du coude qui semble dire : Je t'écrase, je suis au-dessus de toi.

Le coude écarté signifie force, puissance, audace, domination, arrogance, caractère abrupt, activité, abondance.

Le coude rapproché signifie, impuissance, crainte, subordination, humilité, passivité, pauvreté.

Les gens modestes ont un léger mouvement du coude en dehors.

Les humbles font un mouvement en dedans.

Le coude en avant ou en arrière manifeste un caractère d'abdication.

Ces mouvements ne doivent pas être pris isolément, mais se vérifier par le torse et par la tête. L'épaule caractérise l'expression des mouvements du coude, tout comme le coude est le moyen de vérifier l'exaltation marquée par l'élévation de l'épaule.

C'est par ces petites choses que l'on peut déterminer des millions de mouvements et leur raison d'être. — On arrive à déterminer et préciser jusqu'à cinq millions de mouvements des différents agents du bras. Cela paraît énorme ; ce n'est rien du tout, c'est d'une simplicité d'enfant. Les éléments connus, c'est toujours le même procédé. Voilà

l'avantage de posséder un *criterium*. Avec ce criterium on tient tout : si on possède neuf, on possède vingt millions qui ne sont pas plus que neuf.

ARTICLE III

Du carpe.

Le carpe est un instrument de direction pour l'avant-bras et pour la main.

Le carpe a ses trois mouvements.

Il est *excentrique* quand les muscles extenseurs sont en mouvement.

Il est *normal* dans la position horizontale.

Il est *concentrique* quand les muscles fléchisseurs sont en action.

Dans la position *concentrique*, le carpe est en pronation, car la paume de la main est en bas; c'est le signe d'une volonté puissante, parce que les muscles pronateurs ont plus de puissance que les fléchisseurs.

Dans la position *excentrique*, le carpe est en supination, c'est-à-dire, la face dorsale de la main est en bas; c'est le signe de l'impuissance.

Le carpe a aussi ses mouvements d'adduction et d'abduction, soit en pronation, soit en supination, soit dans l'état normal. Ainsi il y a 9 physionomies pour le carpe.

C'est à l'aide du carpe que les physionomies de la main placée sur le cube, reçoivent, comme nous le verrons, leur signification déterminée.

L'orateur a besoin d'une grande souplesse dans les mouvements du carpe, pour donner de la grâce aux physionomies de la main.

ARTICLE IV

De la main.

L'homme est forcément *peintre*, *poëte*, ou homme inspiré ou mystique, et *docteur*.

Il est *peintre* pour révéler les phénomènes de la vie sensitive; *poëte* pour admirer les mystères de la grâce; *docteur* pour manifester les conceptions de son esprit.

Aussi la main a trois présentations, ni plus ni moins, pour traduire ce qui se passe dans l'homme à l'état *sensitif*, ou *moral*, ou *intellectif*.

Examinons donc les trois présentations d'une main ouverte, par sa face *palmaire*, *dorsale* et son extrémité *digitale*.

On peut exprimer la même chose avec ces trois présentations, mais avec nuance dans la signification.

Si l'on dit qu'une chose est admirable avec la face *palmaire*, c'est pour la peindre, c'est la face démonstrative.

Si l'on dit la même chose en montrant la face *dorsale*, c'est avec le sentiment de l'impuissance. On a le sentiment de la chose; mais c'est tellement beau qu'on ne peut le dire. C'est la face mystique.

Si l'on présente l'extrémité *digitale*, c'est comme

si l'on disait : J'ai vu, j'ai pesé, j'ai nombré la chose, je la connais de science certaine, c'est admirable et je le certifie. — Voilà trois faces : *palmaire*, *dorsale* et *digitale*.

Chacune de ces attitudes de la main peut se présenter sous trois formes : *excentrique*, *normale* et *concentrique*.

Chacune de ces formes comme genre produit ses trois espèces, ce qui donne à la main 9 attitudes intrinsèques, dont la signification neutre sera spécifiée, déterminée par la présentation de la main sur le cube.

Prenons d'abord l'état normal comme *genre*, nous avons la main *normale* comme *espèce* dans le *genre normal*. Ce sera donc l'attitude *normale-normale*.

Présentez la main en supination ou en pronation horizontalement, sans écarter ni plier les doigts, vous aurez cette attitude qui signifie *abandon*.

Prenons maintenant l'*espèce excentrique*, toujours dans le *genre normal*.

Présentez la main comme plus haut avec un léger écartement des doigts, vous avez la main *excentro-normale*, qui signifie *expansion*.

Prenons enfin, toujours dans le *genre normal*, l'*espèce concentrique*.

Présentez la main morte, vous avez l'attitude *concentrique normale*, qui signifie *prostration*.

Passons au *genre concentrique*.

Nous aurons la main *normale concentrique* en fermant les doigts, avec le pouce en dedans sur le médius, ce qui signifie *tonique* ou *puissance*.

Fermez la main, placez le pouce sur l'index au dehors. — C'est la *lutte*. C'est la main *concentro-concentrique*.

Pliez la première phalange des doigts avec médiocre écartement. C'est la main *excentro-concentrique*. — C'est l'état *convulsif*.

Passons au *genre excentrique*.

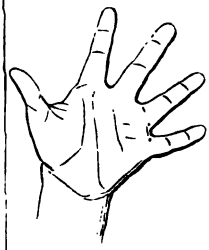
Écartez les doigts sans excès, vous avez la main *normale-excentrique*. C'est l'*exaltation*.

Pliez les doigts jusqu'à la deuxième phalange avec écartement; c'est la main *concentro-concentrique*. — C'est la *rétraction*.

Écartez les doigts autant que possible; c'est la main *excentro-excentrique*. — C'est l'*exaspération*.

Dans la planche ci-contre on peut voir la figure des différentes attitudes de la main.

CRITERIUM DE LA MAIN

ESPÈCE.	1	3	2
II	1-II. Exc.-conc. Convulsif.	3-II. Norm.-conc. Tonique ou puissance.	2-II. Conc.-conc. Lutte.
III	1-III. Exc.-norm. Expansif.	3-III. Norm.-norm. Abandon.	2-III. Conc.-norm. Prostration.
I	1-I. Exc.-exc.  Exaspération.	3-I. Norm.-Exc. Exaltation.	2-I. Conc.-exc. Rétraction.

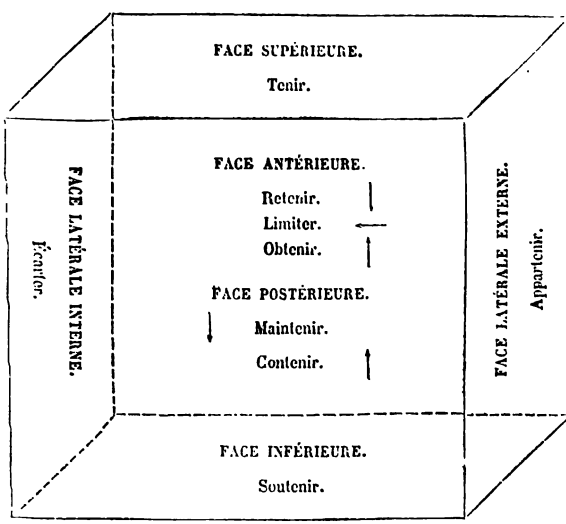
GENRE.

Cécile Thorel, delin.

Voici le tableau résumé de ce qui précède :

II	2	Concentro-concentrique.	Lutte.
	3	Normal-concentrique.	Tonique ou Puissance.
	1	Excentro-concentrique.	Convulsif.
	2	Concentro-normal.	Prostration.
III	3	Normal-normal.	Abandon.
	1	Excentro-normal.	Expansion.
	2	Concentro-excentrique.	Rétraction.
	3	Normal-excentrique.	Exaltation.
I	1	Excentro-excentrique.	Exaspération.

Ces neuf physionomies primitives de la main ont, comme on le voit, un sensvague, indéterminé.



La main est exaltée, oui, mais à propos de quoi? par quelle raison? C'est ce que déterminera et spéci-

fiera la présentation de la main sur les faces du cube.

Par cette présentation, les neuf mouvements de la main vont correspondre à un bras qui dit quelque chose.

Prenez un cube quelconque, un livre, une tabatière, ou bien jetez les yeux sur la figure ci-dessus et suivez avec attention.

Il y a trois directions dans le cube : *horizontale*, *verticale* et *transversale*. Donc il y a six faces, *antérieure*, *supérieure*, *inférieure*, *postérieure*, *latérale interne* et *latérale externe*. Puis, pour relier les faces, il y a douze bords.

A quoi servent les angles et les faces? Tout cela est nécessaire pour quiconque veut savoir la raison des sentiments exprimés par la main. Il y a 27 sortes d'affirmation. Donnons-en 9 avec les 6 faces du cube.

Face digitale.

Placer la main soit *excentrique*, soit *concentrique* ou *normale*, sur la face *supérieure* du cube, c'est *tenir*, c'est protéger, c'est dompter, c'est dire : Je tiens cela sous ma protection.

Appliquer la main sur la face *latérale externe*, cela signifie *appartenir*, c'est dire : Tout ceci m'appartient. — C'est l'affirmation de l'homme qui connaît, qui a appelé sous ses yeux le fait en litige, qui l'a mesuré, examiné dans tous les sens; c'est l'affirmation du docteur.

Appliquer la main sur la face *latérale interne*, c'est *distenir*. — Voici le sens de cette affirmation : Vous pouvez dire tout ce que vous voudrez, mais j'affirme, je rejette l'objet, je rejette toute objection, toute observation, j'affirme quand même.

Face dorsale.

Il y a fatalement trois manières de toucher, de présenter la main sur la face *antérieure* cube.

A. — Si vous la touchez, les extrémités digitales en haut et la paume en dedans, c'est *obtenir :* J'ai obtenu de grands bienfaits, je ne sais comment exprimer ma reconnaissance. — Ou bien : Je garde pour moi l'objet; je ne me soucie pas de le laisser voir. — C'est la face mystique. — Ou bien encore : Je contemple.

B. — Si vous placez votre main dans le sens horizontal, sur la même face du cube, c'est *attenir* — ou borner : N'allez pas plus loin, s'il vous plaît, tout ceci m'appartient.

C. — Si vous placez la main sur la même face *antérieure* du cube, mais les extrémités digitales verticalement en bas, c'est *retenir*. — Vous dites : Je réserve cela pour moi. — Voilà donc trois physionomies pour la face antérieure du cube.

Face palmaire.

A. — Placez la face inférieure du cube dans votre

main, c'est *soutenir*. — C'est dire : Je vous soutiendrai dans le malheur.

B. — Appliquez, autant que possible, la face palmaire sur la même face *postérieure* du cube les doigts en bas, c'est *maintenir :* Je maintiens ce que j'ai dit.

C. — Appliquez la main sur cette même face, les extrémités des doigts en haut, c'est *contenir* — c'est montrer l'objet — c'est se découvrir : J'affirme, vous ne pouvez pas douter de moi, j'ouvre mon cœur, voyez-moi.

Voilà donc neuf affirmations qui s'expliquent par la simple vue du cube et de sès faces.

Les douze bords du cube donnent une affirmation double, les angles une affirmation triple. V. g. pour les bords, en mettant sa main sur le bord postérieur. — C'est dire : Je *protége* et je *démontre*.

Il y a trois mouvements ou inflexions de la main qu'il est important d'indiquer : — planer, insinuer, envelopper.

Il ne aut pas non plus passer sous silence les trois actions rhythmiques de la main : — S'incliner, tomber, se précipiter.

Les physionomies de la main seraient de simples mouvements télégraphiques sans les inflexions de la voix, et avant tout l'expression des yeux.

Les expressions de la main passent à la voix.

Les mains sont la dernière chose demandée dans un geste ; cependant elles ne doivent pas rester im-

mobiles, car étant raides, par exemple, elles diraient plus qu'il ne faut.

Dans l'adoration on joint les mains, car il semble que l'on tienne la chose que l'on aime, que l'on désire.

Le frottement des mains est signe de la joie, ou de la démangeaison d'agir : ne pouvant trouver autre chose, on caresse sa main, on lui communique la joie que l'on éprouve.

Il y a de la différence entre la caresse et le frottement.

Dans la caresse, la main, se tend épanouie et passe légèrement, avec ondulation, de peur de froisser. — Il y a soulèvement d'épaules.

La main est une expression additionnelle du visage. Le mouvement doit commencer par le visage, la main ne fait que compléter et interpréter l'expression physionomique. Pour l'expression du même sentiment, la tête et la main ne peuvent agir simultanément. Ainsi on ne dira pas : Non, de la tête et des mains à la fois. C'est la tête qui commande et précède le mouvement de la main.

Les yeux et non la tête peuvent être parallèles à la main et aux autres agents.

La main à face palmaire peut être caressante, s'il y a élévation du sourcil ; repoussante avec le sourcil concentrique.

La main planant peut avoir bien des sens selon l'expression du visage.

L'œil est l'agent essentiel, la main est seulement

agent de répercussion : donc elle doit montrer moins d'énergie que l'œil.

ARTICLE V

Des doigts.

Chaque doigt a sa fonction séparée, mais c'est en dehors des grandes expressions qui constituent les accords de 9e. Ce sont des faits intéressants, mais qui ne ressortent pas naturellement de la source du geste. Ils sont plus intellectifs qu'animiques.

S'il s'agit d'un fait synthétique, tous les doigts viennent converger les uns vers les autres. Toute volonté énergique s'exprime par le poing fermé.

S'il s'agit d'un détail et que l'on dise : Remarquez bien ceci, — on découvre tous les doigts pour dire de ne s'occuper que de la partie en litige. Voilà de l'analyse, ce n'est pas animique, c'est intellectif.

Si on parle d'une *condensation*, — on fermera la main.

S'il s'agit d'un corps *granulé*, on le palpe par le pouce et par l'index.

S'il est *charnu*, on le touche par le pouce et le médium.

Si l'objet est *fluxueux*, délicat, impressionnant, on l'exprime par l'annulaire.

S'il est *pulvérulent*, on le touche par le petit doigt (1).

(1) On change de doigt, selon que le corps est solide, humide, délicat, poudreux.

L'orateur qui gesticule, surtout par les doigts, fait preuve d'une grande finesse d'esprit.

§ 2. — Des jambes.

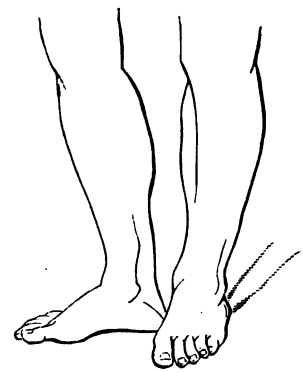
Les jambes ont 9 positions que nous appelons *attitudes de base.*

Nous en donnons la description en particulier, et nous la résumons dans le tableau du criterium des jambes, à la fin de ce paragraphe.

1re *Attitude.* — Elle consiste dans l'égale répartition du corps sur les deux jambes. Elle est celle d'un enfant que l'on pose sur ses pieds dont l'un ne

dépasse pas l'autre. Cette attitude est *normale*, et elle est le signe de la faiblesse, du respect, car le respect est une espèce de faiblesse vis-à-vis la personne à laquelle on s'adresse. Elle caractérise aussi l'enfance, la caducité.

2e *Attitude.* — Dans cette attitude, la jambe forte est en arrière, et la jambe libre en avant. C'est l'attitude de la *réflexion*, de la concentration et de l'homme fort. — Elle indique l'absence de passions,

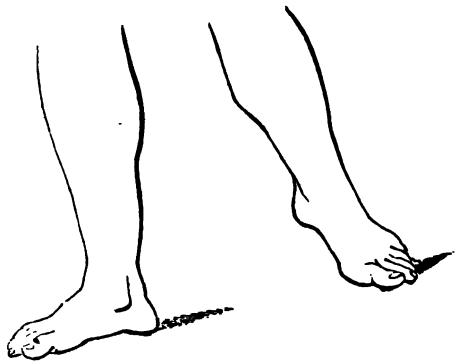


ou des passions concentrées. Elle a quelque chose d'intelligent; ce n'est pas la position de l'enfant ni de l'homme inculte. — Elle annonce le calme, la force, l'indépendance, ce qui est un signe d'intelligence. C'est l'état *concentrique.*

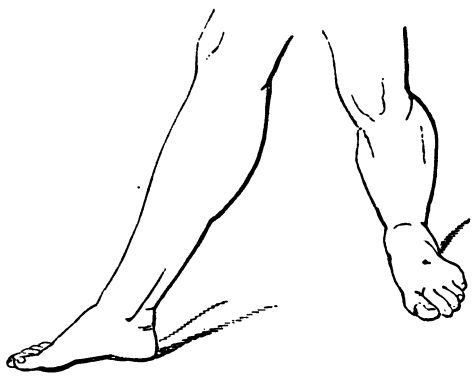
3e *Attitude.* — Ici la jambe forte est en avant, et la jambe libre en arrière. — C'est le type de la *véhémence.* — C'est l'attitude *excentrique.*

Déjà, nous avons, partout où l'homme doit se montrer patient, c'est-à-dire éprouvant quelque émotion, ou subissant une action quelconque, il doit se porter avec soin en arrière, c'est-à-dire en 2e.

Toutes les fois qu'au contraire l'orateur veut communiquer à l'auditoire l'expression de sa volonté



ou de sa pensée propre, il doit porter le corps en avant, c'est-à-dire se placer en 3e.



4e *Attitude.* — Ici la jambe forte est en arrière

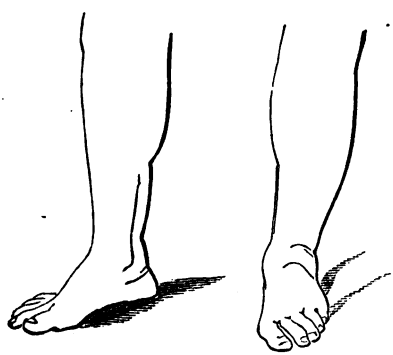
comme dans la deuxième attitude, mais beaucoup plus écartée et plus infléchie.

Elle est à peu près celle du maître d'armes, sauf la position du pied, qui est droite au lieu de se trouver en dehors.

Elle est le signe de la faiblesse qui suit la véhémence.

La faiblesse naturelle est en 1re et la faiblesse soudaine en 4e.

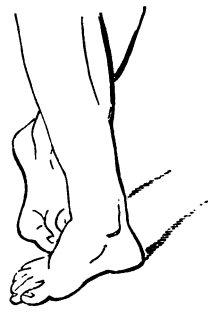
5e *Attitude.* — Elle est nécessitée par le penchement



du torse d'un côté ou de l'autre. — C'est une troisième de côté.

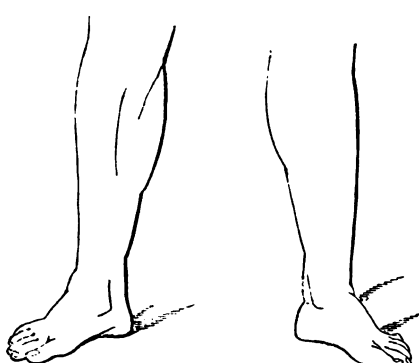
C'est une attitude incolore et de préparation à toutes les marches obliques. Elle est de passage où transitive; c'est elle qui termine tous les angles opérés par la marche. Avec la 2e elle est d'un usage fréquent.

6e *Attitude.* — C'est une 3e croisée. C'est une at-



titude de grand respect, de cérémonie, elle ne s'effectue qu'en présence des princes.

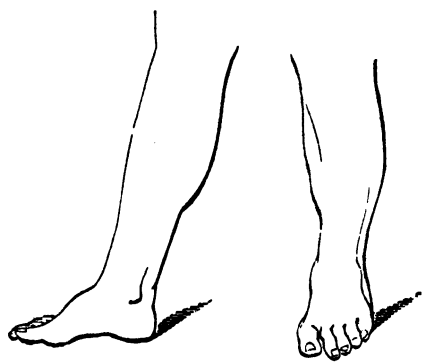
7e *Attitude.* — C'est la 1re position, mais avec écar-



tement : on dégage la jambe libre pour la mettre de

côté; les deux jambes sont fortes. C'est le signe de l'ivresse, de l'homme foudroyé, de la familiarité, du repos. C'est une double cinquième.

8° *Attitude*. C'est une 2° écartée. — C'est l'attitude



alternative. Le corps fait face à l'une des deux jambes. Elle est alternative en ce sens qu'elle aboutit à l'expression de deux sentiments extrêmes et inverses, c'est-à-dire à la 3e ou à la 4e. Elle sert pour l'excentricité avec réticence, pour la menace, la jalousie. C'est le type de l'*hésitation*. C'est une attitude de parade. Simultanément offensive et défensive, son aspect impressionne facilement, jette l'auditeur dans l'alternative. Que va-t-il se passer? Quel sentiment va surgir de cette attitude qui doit avoir sa résolution soit en 3e, soit en 4e?

1 . II. — Exc.-conc.

. II. — Conc.-conc.

II

4e attitude. — TERREUR.

2 . III. — Conc.-conc.

III

attitude.
ITATION.

7e at
IVRE

3 . I. — Norm.-exc.

GENRE

6e attitude. — CÉRÉMONIE.

CÉCILE THOREL del.

9e *Attitude.* C'est une 2e tendue, dont la jambe forte comme la libre sont également tendue. Le

corps, dans cette attitude, se penche en arrière; c'est signe du *défi* et du *mépris.*

Les jambes ont une physionomie : si en 2e la jambe forte s'avance lentement pour trouver l'autre, c'est le tigre qui va se jeter sur sa proie; si au contraire la jambe libre s'avance doucement, la vengeance est retardée.

La menace faite en 3e, avec penchement de tête et agitation de l'index, c'est un valet qui veut jouer un mauvais tour à son maître; car avec le corps penché et le bras avancé, il n'y a pas d'intelligence. D'ailleurs, pour la vengeance, la 3e est mauvaise, car il faut être fort et solide, et l'œil mieux que le doigt fait l'indication.

TITRE III

DE LA SÉMÉIOTIQUE, OU DE LA RAISON DU GESTE

CHAPITRE PREMIER

DES TYPES QUI CARACTÉRISENT LE GESTE

La séméiotique est la science des signes, elle est donc la science de la forme du geste. Elle a pour objet de donner la raison des formes du geste d'après les types qui le caractérisent, les appareils qui le modifient, et les figures qui le représentent; de là trois chapitres.

Il y a trois sortes de types dans l'homme, constitutionnels ou formels, fugitifs ou passionnels, et habituels.

Le type constitutionnel est celui que l'on apporte en naissant.

Le type passionnel est celui qui se reproduit sous l'empire d'une passion.

Les types habituels sont ceux qui, fréquemment reproduits, parviennent à modifier jusqu'aux os de l'homme et à lui donner une constitution particulière.

L'habitude est une seconde nature. En effet, l'habitude d'un mouvement façonne l'être matériel,

l'être physique, de sorte qu'elle crée un type qui n'est pas de naissance et que l'on nomme habituel.

Pour reconnaître les types constitutionnels, on étudie les mouvements du corps et l'action profonde qu'exerce sur le corps l'habitude de ces mouvements ; et comme le type produit par ces mouvements est en parfaite analogie avec des types formels, constitutionnels, on arrive par cette analogie à induire de la forme passionnelle des phénomènes constants.

Ainsi tous les types formels se rapportent à des types passionnels.

Les types passionnels expliquent les types habituels, et ces derniers expliquent les types constitutionnels. Ainsi quand on connaît la somme des mouvements possibles d'un organe, quand on en connaît le sens, on arrive à cette séméiotique par laquelle on donne parfaitement la raison d'être d'une forme.

CHAPITRE II

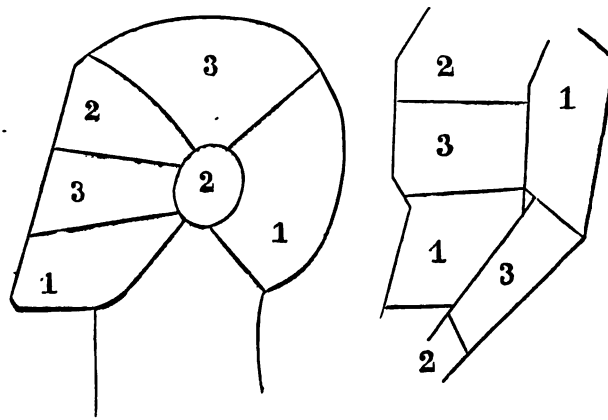
DU GESTE RELATIVEMENT AUX APPAREILS QUI LE MODIFIENT

Un geste quelconque se met en rapport avec le sujet et avec l'objet.

Il est rare qu'un mouvement qui se porte vers un objet ne touche pas la double forme. Ainsi, pour dire qu'une chose est admirable, nous partons d'une des parties de notre corps, d'une foule de centres dont il s'agit de déterminer le sens. Quand on sait

ce sens, en comprenant le point de départ, on comprend encore mieux le point d'arrivée.

Voici cette division qui n'est point faite à plaisir, et que reproduit la silhouette ci-contre.



Nous chiffrons 1 l'expression vitale, 2 intellective, 3 animique. Nous partageons le visage en trois zones : *buccale*, *génale* et *frontale*.

Expression physique, animique et intellective.

Dans la section postérieure de la tête nous avons les zones *occipitales*, *pariétales* et *temporales*. La vie est dans l'occiput, l'âme dans les pariétaux, et l'esprit conserve la région temporale voisine du front comme son domicile inaliénable.

La poitrine se divise en centre thoracique pour l'*esprit*, épigastrique pour l'*âme*, abdominale pour la *vie*.

Le bras se divise en trois sections : deltoïdienne, branchiale et carpienne.

Cette division a sa raison d'être. Supposons cette exclamation : C'est admirable! Les uns le disent en partant de l'épaule, d'autres du foyer d'hématose, d'autres du foyer abdominal. Voilà trois modes bien distincts. Il y a plus d'intelligence quand le mouvement part du centre thoracique. Cela touche l'honneur, la dignité.

Quand le mouvement part de l'épigastre, c'est très-animique : par exemple : C'est beau! c'est admirable! Je ne sais pas, mais cela me fait plaisir!

Il y a sensualisme, bonhomie, bêtise, en partant de l'abdomen.

De même pour la tête : dans l'émotion, il en est qui prennent le menton; est c' le mouvement de la vie, c'est l'instinct.

Si on prend les joues, voilà des sentiments, des affections plus nobles.

Si on porte la main au front, c'est de l'intelligence. Ici on cherche le moyen de se tirer d'embarras; là on ne le cherche pas. Là il y a une recherche purement physique, on s'en prend à sa force, on veut donner des coups de poing.

Une infinité de mouvements partent de ces divers siéges. Nous voilà au point de vue séméiotique, au point de vue de ces plans très-éclairés par le point de départ même des gestes.

Les centres articulaires du bras se nomment thermomètres : le carpe, de la vie physique organique; l'épaule, de la vie sensitive; et le coude, de la vie de relation.

Le pouce est rentré chez les morts et les moribonds. Donc, si l'adduction du pouce caractérise la mort, l'abduction est le signe de la vie.

Où il y a abondance de vie, le pouce s'écarte, se dilate.

Si un ami promet un service le pouce rentré, il trompe.

Si avec le pouce normal, c'est un ami résigné, mais non dévoué. On ne peut trop compter sur lui.

Si avec le pouce écarté, on peut compter sur sa promesse.

On retrouve dans chacune des divisions du corps la *vie*, l'*âme* et l'*esprit*.

Ainsi il y a une vie buccale, occipitale et abdominale.

Le corps de l'homme peut être considéré comme une ellipse avec tous ses foyers d'activité, ses foyers attractifs et toutes ses manifestations.

Il n'est pas inutile de constater dans un tableau analytique les divisions susindiquées.

Centres attractifs	VIE : Occiput. ESPRIT : Temporal. AME : Pariétaux.	
	ESPRIT : Frontal. AME : Génal. VIE : Buccal. ESPRIT : Pectoral. AME : Épigastrique. VIE : Abdominale. Épaules. Coude. Carpe.	Centres expressifs.

C'est ici le lieu de simuler une histoire sur chacun des centres du corps, pour avoir la définition de chaque division.

Prenons un individu assez embarrassé de sa situation. — C'est un gentilhomme qui a été pris de vin; et le voilà touchant l'os temporal ou l'oreille, comme pour y chercher un expédient; l'esprit de ruse est là.

Commençons par la gamme descendante et faisons passer la main sur toutes les divisions des centres attractifs.

A l'occiput : En voilà une d'aventure ! — J'en avais vraiment une trop forte dose.

A l'os pariétal : Quelle honte !

Au temporal : Que va-t-on dire de moi?

Au front : La raison cependant me disait de m'arrêter !

A la zone génale : Comment oser reparaître devant ceux qui m'ont vu dans cet état?

A la bouche : Mais on servait de si bon vin !

A la poitrine : Il y a longtemps que la raison me conseille la tempérance.

A l'épigastre : J'ai tant de regrets toutes les fois que je trébuche !

A l'abdomen : Diable ! la gourmandise ! je suis un misérable !

On peut reproduire la même histoire dans la gamme montante.

Quand les pariétaux sont touchés, la pensée, le

sentiment sont très-élevés. A mesure que les foyers s'élèvent, ils sont plus exaltés.

Prenons cela à un autre point de vue. Nous allons reproduire le remercîment en touchant tous ces centres.

Ils ont été centres d'attraction, rendons-les points de départ.

Je vous remercie! Plus les mouvements s'élèvent et plus il y a de noblesse dans l'expression du sentiment. L'exaltation est proportionnelle à la section indiquée.

La région postérieure est très-intéressante. Il y a trois sortes de vertèbres, cervicales, dorsales et lombaires.

On pourrait d'abord considérer cet appareil comme un levier. Mais en prenant la colonne vertébrale seule, nous aurons 24 touches spéciales et distinctes dont le rôle et la tonalité seront tout spécifiques. De ces 24 vertèbres s'échappent des plexus nerveux servant tous à une expression particulière; de sorte que la colonne vertébrale constitue le clavier dont nous sommes l'instrument sympathique.

Si le doigt est coupé, il y a une émotion spéciale à un endroit de la colonne vertébrale.

Si le doigt est écrasé par un coup de marteau, l'émotion effectera une vertèbre particulière.

Le *nez* est un des agents les plus complexes et des plus importants.

Il y a là 9 divisions à étudier. (Voir page 91.)

CHAPITRE III

DU GESTE RELATIVEMENT AUX FIGURES QUI LE REPRÉSENTENT

Le geste par ses inflexions peut retracer toutes les figures de géométrie. Nous nous bornons à décrire les inflexions mimiques primordiales et les plus ordinaires.

Les inflexions comprennent trois sortes de mouvements affectés à chaque geste, qui le plus souvent se combinent entre eux et constituent une forme synthétique. Ces trois mouvements se rapportent aux trois actions primordiales qui caractérisent les manifestations de l'*âme*, de l'*esprit* et de la *vie*. Ce sont les inflexions directes, circulaires et obliques,

Les mouvements de flexion sont *directs;* de rotation, *circulaires;* d'abduction, *obliques*. Cette somme de mouvements constitue 9 termes coessentiels dont l'union forme l'accord de neuvième.

Il y a des inflexions ascendantes, descendantes et médianes.

Tout ce que la voix fait en montant, le geste le fait. Il y a donc une grande affinité entre la voix et le bras. L'inflexion vocale est comme le geste de l'aveugle; et en effet, avec l'habitude, on peut savoir la nature du geste par le son de la voix.

On exalte les gens par un cercle. On dit qu'une chose est belle, noble, grande, en faisant des cercles

qui vont en s'exaltant, et deviennent d'autant plus spacieux que l'objet est plus élevé.

On choisit le cercle pour exalter, pour caresser, parce que le cercle est la forme la plus douce à toucher, à caresser. Par exemple, une boule d'ivoire.

Cette forme est applicable à tout ce qui est grand.

Pour Dieu, il n'y a pas de cercle : autrement on serait gauche. Mais on détermine une portion d'un cercle immense dont on ne peut toucher qu'un point. — On indique seulement la périphérie intérieure d'un cercle impossible à terminer, et on retourne sur ses pas.

Quand le cercle se fait petit, on le fait avec un, deux, trois ou quatre doigts, avec la main, avec le bras.

Si le cercle est vaste, et qu'il se fasse avec le bras, c'est homogène.

Mais un cercle petit fait avec le bras exprimera la bêtise. Ainsi on dit d'un homme d'esprit : C'est un homme d'esprit, en se servant des doigts.

La bêtise, voulant simuler ceci, ferait un grand mouvement.

Prenons pour exemple une fable, en vue du cercle.

CAPITAINE RENARD

Je peins l'esprit de ruse de ce capitaine avec mes doigts. — Sans cela ce ne serait pas un capitaine, mais tout au plus un caporal.

Allait de compagnie.
Avec son ami Bouc des plus hauts encornés,
Celui-ci, ne voyait pas plus loin que son nez :
L'autre était passé maître en fait de tromperie.

Voilà le renard contant au bouc toute son affaire, et le bouc tout surpris va vouloir faire le fin, il va vouloir faire le geste :

Par ma barbe, dit l'autre, il est bon,
Et je loue les gens bien sensés comme toi.

Pour faire le petit cercle, il emploie non-seulement les doigts, mais le bras, l'épaule, mais tout le corps. C'est un imbécile, il fait trop de dépenses pour faire un petit cercle.

Prenons une situation d'opéra. — Quand Robert entre et qu'il voit Isabelle, il lui dit :

Ce paisible sommeil, le calme de ses sens
Prête un charme plus doux à ses attraits naissants.

Voici la figure géométrale que doit faire le geste :

Dans un autre endroit, Robert dit :

Ta voix, fière beauté, ne peut être entendue.

Il faut faire un mouvement spiroïdal, puis rectiligne. On ferme la porte. Sa voix sera entendue de moi, mais non pas d'autres. Je pourrai dire : Ta voix, fière beauté, ne sera point entendue. Elle s'élèvera pour moi et pas pour d'autres.

Chaque sentiment a sa forme, son expression plastique, et précisément par la forme plus ou moins

arrêtée, on peut juger de l'élévation de la pensée de celui qui parle; si on pouvait stéréotyper son geste, on pourrait dire : Celui-ci a le cœur plus élevé, celui-là moins; celui-ci dans la matière, celui-là dans l'esprit.

On peut très-bien dessiner tous les gestes. — Un orateur gesticulant devant le public ressemble à un peintre qui crayonne des lignes et des dessins sur une muraille.

On appelle *chorégraphie* cette reproduction des figures du geste. Nous donnons dans la planche ci-jointe quelques gestes figurés : ce sont quelques fleurs cueillies dans un riche parterre.

Pour exprimer la grâce sensuelle, le geste prend la forme spiroïdale de *haut en bas*. Pour la forme vertueuse, de *bas en haut*.

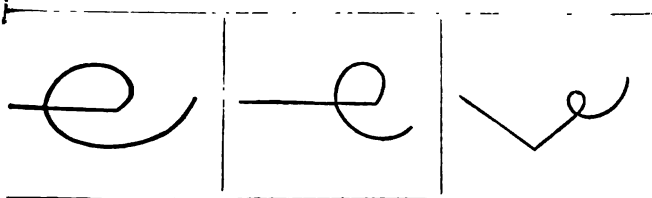
Si l'on veut exprimer beaucoup de choses attrayantes, on fait plusieurs spiroïdales.

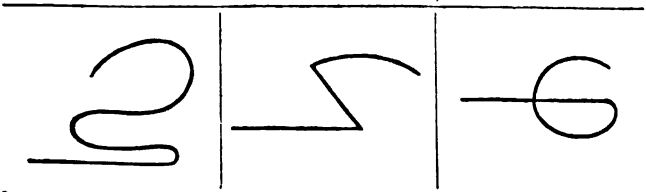
A la fin de chaque geste, il ne faut pas oublier ce que l'on appelle le *point culminant*, c'est une boucle en forme du dernier trait de la lettre allemande ß, qui se fait par un mouvement brusque du carpe, comme par un échappement de ressort.

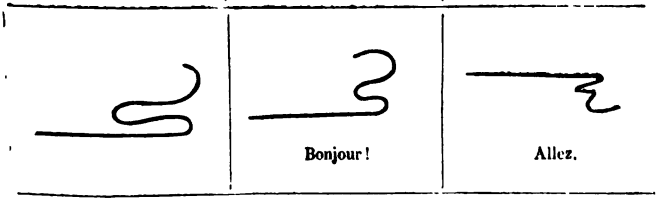
Comme modèle d'exercices, nous renvoyons à la fin du volume une série de gestes exprimant les sentiments les plus éloquents du cœur humain.

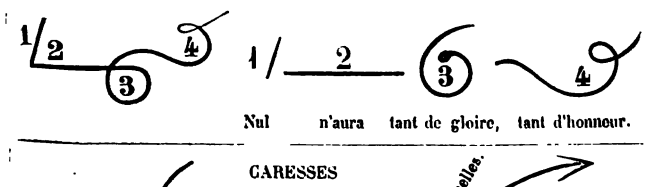
Cet exercice a deux avantages : il offre tout l'intérêt du drame le plus saisissant, et il est le meilleur moyen de s'assouplir, de s'accoutumer aux lois du geste.

CRITERIUM DE LA CHORÉGRAPHIE

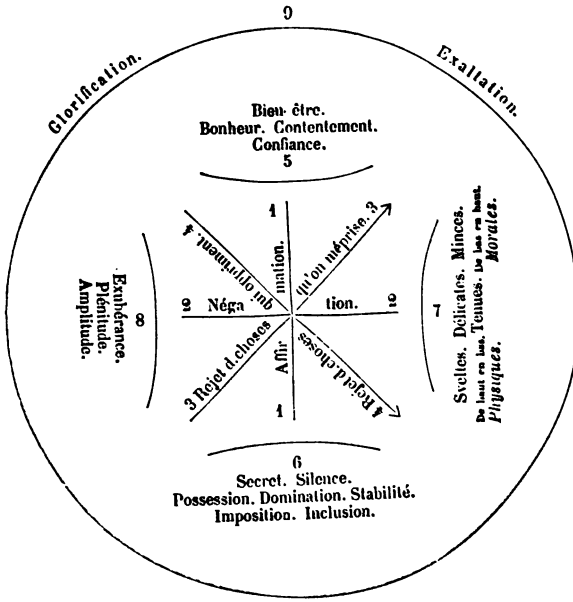








MÉDAILLE INFLECTIVE.



La ligne verticale 1 exprime l'affirmation. La ligne horizontale 2 exprime la négation. La ligne oblique 3, de dedans en dehors, rejet des choses qu'on méprise.

La ligne oblique 4, rejet des choses qui nous oppriment, dont nous voulons nous débarrasser

5. Quart de cercle, dont la forme nous rappelle celle du hamac, exprime le bien-être, le bonheur, le contentement, la confiance.
6. Quart de cercle curviligne excentrique exprime, le secret, le silence, la possession, la domination, la stabilité, l'imposition, l'inclusion...
7. Quart de cercle curviligne externe rentrant, exprime les choses sveltes, délicates (2 manières), de haut en bas, exprime la délicatesse morale, intellective.
8. Quart de cercle externe, exprime l'exubérance, la plénitude, l'amplitude, la générosité...
9. Cercle qui entoure, qui embrasse, caractérise la glorification, l'exaltation.

LIVRE III

DU LANGAGE ARTICULÉ

CHAPITRE PREMIER

ORIGINE ET APPAREILS ORGANIQUES DU LANGAGE

L'homme a révélé sa *vie* par plus de quatre millions d'inflexions, avant qu'il ne *parle* et ne *gesticule*. Quand il commence à raisonner, à faire des abstractions, l'appareil vocal et le geste sont insuffisants : il faut qu'il parle, qu'il donne un corps à sa pensée, afin qu'elle soit appréciable et transmissible par les sens. Il y a des choses qui ne peuvent s'exprimer ni par le son ni par le geste. Par exemple, comment dire à la fois d'une plante : Elle est *belle*, mais elle n'a point d'odeur. Il a donc fallu révéler sa pensée par des signes conventionnels qui sont l'articulation. Aussi Dieu a fait à l'homme le riche présent de la parole.

La parole est le sens de l'*intelligence;* le son le sens de la *vie*, et le geste, le sens du *cœur*.

L'âme ne se communique à l'âme que par les

sens. Les sens sont la condition de l'homme voyageur sur la terre. L'homme est obligé de tout matérialiser, les sensations par la *voix*, les sentiments par le *geste*, les pensées par la *parole*.

Les spiritualistes et les matérialistes sont placés aux deux extrémités de l'erreur. Le protestantisme, fils du spiritualisme, enseigne que l'on peut se passer de matière. Les moyens de transmission sont toujours matériels. Voilà pourquoi, dans l'Église, il y a des sacrements, un culte extérieur, des chants, des cérémonies. — Toutes ses institutions découlent d'un principe éminemment philosophique.

Il suffit d'avoir étudié la double nature de l'homme pour admirer l'à-propos de ces paroles d'un chant liturgique : *Ut unde mors oriebatur, inde vita resurgeret.*

La parole est formée par trois agents : les lèvres, la langue et le voile du palais.

Il est ravissant d'étudier le rôle particulier de ces agents, la raison en vertu de laquelle ils se meuvent.

Il y a dans ces agents une série de gestes parfaitement appréciables. — Ainsi la langue ressemble à la main ; la langue a son geste.

CHAPITRE II

ÉLÉMENTS DU LANGAGE ARTICULÉ

Toute langue se compose de consonnes et de voyelles. Or les consonnes et les voyelles sont des gestes. La valeur de la consonne, c'est le geste de la chose exprimée. Or, comme le geste est toujours l'expression d'un fait animique, chaque consonne porte en elle-même le caractère d'un mouvement du cœur. Il est facile de constater que la consonne est un geste. Pour dire *N*, par exemple, ma langue s'élève à mon palais et fait le mouvement du bras lorsqu'il veut repousser quelque chose.

Aussi les éléments de toutes les langues ont universellement le même sens. Les voyelles correspondent directement à l'état moral.

Il y a diversité des langues parce que les choses que l'on veut exprimer varient en raison de la diversité de leur usage, en raison de la diversité des mœurs et des climats. Ce que nous appelons un *soulier* porte, par ici, chez les peuples du Nord, un nom qui prouve qu'il protége le pied contre les rigueurs du froid. Chez les peuples du Sud, il protége le pied contre les ardeurs du soleil. Ailleurs, le soulier n'a été inventé que pour protéger le pied contre les rugosités du sol. Ailleurs encore, il n'a de raison d'être que comme objet de défense, c'est une arme.

Il fallait à ces diverses interprétations des signes divers, ce qui ne prouve pas la diversité de langage;

mais la diversité de sens affectés au même objet.

Nous l'avons dit : les choses ne sont perçues qu'à la façon du percevant, et voilà pourquoi les syllabes varient chez les différents peuples.

Néanmoins il n'y a qu'une langue : partout l'on trouve ces trois mots : *Je*, personnalité active; *Me*, personnalité passive; — *Moi*, personnalité jugeante.

— Dans toute langue on trouve le sujet, le verbe et l'adjectif.

Tout langage articulé se compose d'idées de substance, d'idées adjectives, et d'idées copulatives.

Tous les arts se trouvent dans l'articulation. — Le son est l'articulation de l'appareil vocal; le geste, l'articulation de l'appareil dynamique; le langage, l'articulation de l'appareil buccal; donc la *musique*, la *plastique* et la *parole* ont leur origine et leur perfection dans l'articulation.

Il est donc bien important de connaître à fond l'élément de la parole, qui est à la fois une vocalisation et une dynamique. Sans cette connaissance, il n'y a pas d'art oratoire possible.

Empressons-nous donc de prendre possession des richesses de la parole.

CHAPITRE III

VALEUR ORATOIRE DE LA PAROLE

Le privilége de la parole peut être considéré sous un double point de vue : en lui-même et dans ses rapports avec l'art oratoire.

1° En lui-même. — Si le besoin de la cause l'exigeait, nous dirions : la parole est le plus merveilleux don du créateur. Par elle l'homme occupe le premier rang dans l'échelle des êtres. Elle est le langage de la raison, et par la raison l'homme est élevé au-dessus de toute créature. L'homme, par la parole, incarne son esprit pour s'unir à ses semblables, comme le fils de Dieu s'est incarné pour s'unir à la nature humaine; semblable au fils de Dieu, qui nourrit l'humanité de sa chair eucharistique, ainsi l'homme fait entendre sa parole à des multitudes qui la reçoivent tout entière, sans division ni diminution.

— Grâces immortelles soient rendues à Dieu pour ce don ineffable si grand en lui-même, et qui n'est pas sans valeur dans l'art oratoire!

2° Quelle est la valeur oratoire de la parole? Dans l'art oratoire, la parole joue un rôle *subordonné*, mais *nécessaire*.

Examinons à part les deux membres de cette proposition.

A. — Dans la hiérarchie des puissances oratoires, la parole ne vient qu'en 3e ordre.

En effet, l'enfant commence par jeter des *cris*, *gesticuler* avant de *parler*.

Le texte n'est qu'une étiquette. Le sens n'est pas dans la parole, il est dans l'inflexion et le geste. La nature imprime un mouvement, la parole nomme le mouvement. L'écriture est une lettre morte.

La parole n'est que le titre de ce que le geste a fait

pressentir; la parole n'est là que pour confirmer ce qui est déjà compris des auditeurs.

On est touché dans une lecture, non par ce qui est dit, mais parce que l'on imagine un bon lecteur. Ce n'est pas la parole entendue qui touche, mais celle que l'on imagine soi-même.

Un auteur ne peut dire ce qu'il pense en écrivant; de là l'interprétation de celui qui entend est souvent fausse, parce que l'on ne connaît pas celui qui a écrit.

Chose merveilleuse, on rapporte tout à soi-même. Il faut que l'on crée une scène à sa ressemblance. On est touché d'une lecture, mais parce que l'on met le personnage dans une situation que crée notre imagination. De là vient que l'on peut se tromper dans l'interprétation, et que l'auteur pourrait dire : Ce n'est pas cela.

Entendez une symphonie, aussitôt on se figure une scène, on lui donne une physionomie, et voilà pourquoi l'on est touché.

Dans un discours écrit, il faut force épithètes pour dépeindre; dans un discours parlé, les adjectifs peuvent se remplacer par le geste et par l'inflexion.

La mimique est la mélodie de l'œil, l'inflexion la mélodie de l'oreille. Tout ce qui frappe la vue a un son, voilà pourquoi la vue des astres produit en nous une ravissante mélodie.

Donc, dans un discours, la *parole* est la lettre, et c'est l'*inflexion*, c'est le *geste* qui vivifient. Néanmoins :

B. — Le rôle de la parole, quoique subordonné et

au dernier plan, est encore non-seulement important, mais *nécessaire*. En effet :

Le langage humain, avons-nous dit, se compose de l'*inflexion*, du *geste* et de la *parole*.

Le langage ne serait donc pas complet sans la parole. La parole n'est rien pour le sentiment, il est vrai, mais tout n'est pas sentiment dans un discours; il y a place au raisonnement, à la démonstration, et sur ce terrain, le geste n'a rien à faire, l'œuvre tout entière retombe donc à la charge de la parole.

Enfin, c'est à la parole qu'est réservé le couronnement de l'action oratoire; c'est elle qui donne la lumière finale, qui justifie le geste : le geste a dépeint l'objet, l'Être, et la parole répond : Dieu.

CHAPITRE IV

VALEUR DES MOTS DANS LA PHRASE

Pour soulager l'attention nous divisons ce chapitre en plusieurs paragraphes.

§ 1er. — Exposé des principes.

On peut avoir de l'intelligence sans bien exécuter. Il est fort difficile d'exprimer. La moindre application offre des difficultés. On peut être intelligent sans être éloquent. Les poëtes, d'ordinaire, ne savent pas lire ce qu'ils ont écrit. Qu'on juge par là de l'importance de connaître la valeur des différentes parties du discours. Examinons donc le langage intellectuel au point de vue de l'intensité des idées.

Il y a 9 espèces de mots, ou 9 espèces d'idées. — L'article ne doit pas être compté, puisqu'il manque dans plusieurs langues. — C'est l'accord de neuvième qui compose la langue et qui correspond à des chiffres. Tout mot a une valeur déterminée, mathématique.

Il faut compter sur la consonne initiale autant d'unités qu'il y a de valeur dans le mot.

Ainsi le sujet a, relativement à l'attribut, la moindre valeur.

L'attribut a une valeur de 6 degrés et représente 6 fois l'intensité du sujet. Pourquoi? Parce que Dieu l'a voulu, nous formulons notre pensée avec des intensités toutes mathématiques.

La valeur ne porte que sur la consonne initiale, c'est-à-dire la première consonne du mot. Les mots n'ont qu'une partie expressive ; c'est la consonne initiale. Elle reçoit toute la valeur et c'est la partie invariable des mots. *C'est le radical*. Les mots se transforment de langue à langue et conservent néanmoins leur radical.

Comment dire qu'une fleur est *charmante?*

N'allez pas demander à l'intensité du son une valeur qui n'y est pas. Il suffit de faire attendre la prononciation de la consonne.

Les phénomènes les plus animiques tiennent à des lois mécaniques. La simple articulation du mot dit plus que tous les effets vocaux et mimiques qu'on pourrait faire intervenir.

Presque partout on appuie sur la finale, c'est

absolument antipathique à la nature des mouvements du cœur. Cette habitude de collége est difficile à corriger, et si Rachel est devenue grande artiste, c'est qu'elle n'avait point ce précédent.

Le sujet représente un degré; c'est l'expression la plus faible.

Le verbe, 2 degrés; l'attribut, 6. Pour comprendre comment l'on va de 1 à 6, mettons ces trois termes en scène.

§ 2. — Application. — Un piano.

Un villageois vient vous visiter pour une affaire quelconque. Cet homme a un but. Comme vous êtes musicien, cet homme est d'abord frappé de la vue d'un piano. Il se dit : Qu'est-ce ceci? C'est un singulier objet.

Ce n'est pas une table, ni une armoire ; puis il aperçoit ces petites touches d'ivoire et d'autres touches d'ébène. Qu'est-ce que cela peut signifier? Et le voilà tout interdit devant un meuble si nouveau pour lui. Si on le lui donnait, il ne saurait qu'en faire, ou en ferait du feu. Cela l'intéresse beaucoup ; il oublie l'objet de sa visite.

Il vous voit arriver. Vous occupez pour lui la place du verbe par rapport à l'objet qui le préoccupe. Il passe de cet objet à vous. Bien que vous ne soyez pas l'objet qui le préoccupe, il y a progression dans l'intérêt, parce qu'il sait que par vous il saura ce que c'est que ce meuble. Ah! dites-moi donc ce que c'est!

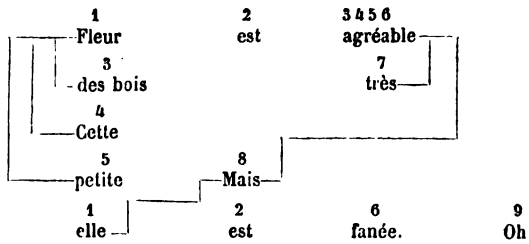
Vous découvrez le piano, il rend un accord. O mon Dieu, que c'est beau! Le voilà tout ému, plein d'exclamations, et alors il ne le brûlerait plus.

Il y a une progression. D'abord ce meuble l'intéresse; puis le propriétaire davantage; enfin l'attribut de ce meuble qui fait toute sa valeur.

Mais pourquoi 6 degrés sur le dernier terme? Il faut savoir que la valeur d'un fait vient de sa restriction, et aussi : l'intelligence d'une idée découle de sa restriction. Un fait, dans son expression générique et vague, intéresse fort peu. Mais à mesure qu'il descend du genre à l'espèce, de l'espèce à l'individu, il intéresse davantage. Il est plus en rapport avec notre capacité. Nous n'embrassons pas la sphère immense d'un fait générique.

§ 3. — Une fleur.

Prenons une autre proposition : Fleur est agréable.



Le mot *fleur* tout seul ne dit rien à l'imagination. Est-ce une rose, du muguet? c'est trop vague.

En restreignant cette idée du genre à l'espèce, vous êtes plus satisfait.

Disons : *la fleur des bois;* à ce mot *bois*, votre esprit conçoit quelque chose. Vous pouvez faire votre bouquet, vous pensez au muguet, à la violette, à l'anémone, à la pervenche. Cette restriction donne de la valeur au sujet. *Bois* est plus important que le verbe qui ne complète pas l'idée, et il est moins important qu'*agréable*. Ainsi, nous mettons 3 sur bois, et nous ferons monter agréable de 3 à 4, puisqu'il est le but de l'énoncé.

Si on individualise par le mot *cette fleur*, on augmente la valeur en donnant de l'actualité au mot *fleur*. *Cette* a plus de valeur que *des bois*, parce que ce mot désigne l'objet. Donc *cette* a 4 degrés.

Agréable constituant l'essence même de notre proposition, nous voilà forcés de mettre 5 degrés sur agréable.

Si maintenant, par une expression différentielle, j'arrive à spécifier davantage cette idée qui peut encore laisser quelque vague dans l'esprit ; par exemple, si je dis : *Cette petite fleur*, *petite* a un intérêt croissant sur tout le reste.

Quelle valeur donner à cet adjectif? Nous voilà arrivés à 5 forcément. Je n'ai pas encore dit mon but, ni exprimé le sentiment dont je suis mû, et qui est dans *agréable;* nous voilà forcément arrivés à 6 degrés.

Pour toutes les langues du monde, voilà la seule loi. Il n'y a pas deux manières d'articuler les expres-

sions d'un discours. Quand on a appris par cœur un discours pour le débiter, sans tenir compte de la valeur des termes, la loi divine est renversée.

Maintenant, si on pouvait faire intervenir ici une expression qui fît immédiatement crouler le sentiment énoncé par le mot *agréable*, qui se substituerait à lui, qui le diminuerait, il serait évidemment plus fort que tout cela.

Le mot *agréable* a été modifié en vertu d'une addition semblable, et en se reportant exclusivement au mot *agréable*. En effet, si la façon dont la chose est *agréable* peut s'exprimer, il est évident que cette manière d'être *agréable* l'emportera sur le mot *agréable* lui-même.

On ne sait pas dans quelle proportion cette fleur est *agréable*. On va dire qu'elle est *très-agréable*. Évidemment, par cet adverbe, on donne au mot *agréable* une valeur qu'il n'avait pas. Le voilà restreint à son tour. Quand je dirais *immensément*, les adverbes quantitatifs, quelque exaltés qu'ils puissent être, ne changent pas la valeur; c'est toujours une restriction. — Ainsi, dire de Dieu qu'il est bon, immense, infini, c'est toujours une restriction apportée à l'idée de Dieu; restriction nécessaire à notre nature. Car Dieu n'est pas bon de la façon dont nous entendons la bonté, la grandeur; mais notre infirmité a besoin de cela.

Voilà l'idée *agréable* restreinte à son tour, et le terme qui la restreint l'emporte sur elle-même. — *Très-agréable*, quelle valeur lui donner?

Nous ne pouvons lui donner que sept jusqu'ici.

Maintenant, on peut effacer avec un mot l'impression produite par toutes ces expressions. On peut apporter une simple conjonction qui va restreindre, tout d'un coup, tout ce que l'on s'est donné la peine de dire. Voilà un *mais*... C'est effrayant... Mais!! c'est tout un discours. On ne croit plus ce qui a été dit jusqu'ici, mais ce qui suit ce mot. Cette conjonction a une valeur de huit degrés, comme toutes les conjonctions possibles. Il n'y a pas d'exception. Cette conjonction résume en elle les altérations exprimées par les expressions ultérieures, elle les renferme synthétiquement. Elle a donc une valeur oratoire très-grande.

§ 4. — Observations.

1re. Nous ne parlons ici que des conjonctions à sens elliptique. — La conjonction est une ellipse, parce qu'elle est moyen terme entre deux membres de phrase qui sont les extrêmes; d'abord elle rappelle ce qui vient d'être dit, et sous-entend ce qui doit venir. Considéré en lui-même, le mot *et*, quand il est elliptique, renferme ce qui vient d'être dit et ce qui va se dire. Tout cela est fondé sur ce principe que le moyen participe aux deux extrêmes.

2e. Les conjonctions copulatives ou énumératives, comme l'homme et la femme, n'ont que deux degrés. On reconnaît qu'une conjonction n'est pas elliptique quand, au lieu d'unir des propositions, elle unit seulement des idées de même caractère.

3°. Les conjonctions déterminatives n'ont que trois degrés. Par exemple : il faut *que je travaille*, la conjonction déterminative *que* n'a que trois degrés.

4°. On ne peut changer les valeurs indiquées que par des valeurs additionnelles justifiées par le geste. Ainsi, dans cette phrase : *ce mélange de gloire et d'honneur*... on peut et on doit changer la valeur du mot *mélange;* mais un geste est nécessaire, car la parole n'est que l'écho affaibli du geste. Il n'y a que le geste qui puisse justifier une valeur autre que celle indiquée dans cette démonstration. — Cette valeur est purement grammaticale, mais le geste peut lui donner une idée superlative que l'on nomme valeur aditionnelle. — La valeur des consonnes peut varier dans la prononciation, d'après l'appréciation de celui qui parle.

Les degrés notés et à noter, on leur donne plus ou moins de valeur, selon que l'on a plus ou moins d'émotion. Voilà ce qui explique comment un geste qui est l'expression d'une émotion de l'âme, justifie le changement de la valeur grammaticale, dans la prononciation des consonnes.

5° Même en dehors des valeurs additionnelles, le geste doit toujours précéder la prononciation de la consonne initiale. — Autrement l'observation du degré serait souverainement ridicule. — On ressemblerait à un squelette, à une statue. La loi des valeurs n'a de vie que par le geste et l'inflexion. Dépoétisée du geste et de l'inflexion, l'application de la loi est monstrueuse.

Mettre six degrés sur *agréable* sans geste, c'est abominable.

On comprend donc l'esprit du geste, qui est donné à l'homme pour justifier les valeurs. C'est lui qui dit que la proposition est vraie ou non. Si vous dépouillez votre discours de gestes, il n'y a plus moyen de constater la vérité des valeurs. Ainsi le geste est imposé par certains chiffres, et on va voir dans une proposition combien il faut de gestes, et sur quel mot doit porter le geste. — Continuons à parler de ce qui a trait à la conjonction.

§ 5. — Degré de valeur de la conjocntion. — Suite. Exemples divers.

Le degré de valeur de la conjonction doit être représenté par le chiffre 8.

Justifions ce degré par la citation de ces deux vers de Racine dans la mort d'Hippolyte :

L'onde approche, se brise, *et* vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.

Le vulgaire laissera passer inaperçue la conjonction *et*, parce que ce mot n'est pas sonore, et qu'on n'accorde un effet oratoire qu'à des mots sonores. Cependant un homme qui a vu, et de ses yeux vu, et qui ajoute : *et* — a tout dit. Les autres mots ont sans doute de l'importance, mais tout est impliqué dans cette conjonction.

Racine n'a pas mis *et* pour diviser, mais pour réunir.

Autre exemple sur la conjonction.

Auguste dit à Cinna :

Prends un siége, Cinna, *et* sur toute chose
Observe exactement la loi que je t'impose.

Que l'on supprime l'isolement et le silence de la conjonction, il n'y a plus de couleur.

Auguste ajoute :

Tiens ta langue captive, *et*, si ce grand silence
A ton émotion fait quelque violence...

Supprimez le silence et l'isolement de la conjonction *et*. Quelle expression!

Dans *le Meunier, son Fils et l'Ane*, le vieux dit :

Il n'est plus de veau à mon âge,
Passez votre chemin, la fille, *et* m'en croyez.

Passez ce silence et jugez...

Dans la fable *le Loup et le Chien :*

L'attaquer, le mettre en quartier,
Sire loup l'eut fait volontiers;
Mais il falloit livrer bataille,
Et le mâtin étoit de taille.

Tout le genre de ces choses est précisément dans le silence qui suit cette conjonction.

On parle d'une conjonction sympathique et admirative : mais cette conjonction ne diffère de l'interjection qu'en ce sens qu'elle repose sur des propositions et en unit les termes; comme interjection, elle est de nature synthétique et elliptique : elle groupe toutes les expressions qu'elle réunit

comme interjectives. Elle est donc à ce point de vue exclamative.

Dans la fable *le Loup et l'Agneau*, le loup dit :

> C'est donc quelqu'un des tiens,
> *Car* vous ne m'épargnez guère,
> Vous, vos bergers, *et* vos chiens.

Voilà une conjonction interjective. Supprimez le grognement après *car*, on n'a plus d'effet. La conjonction est l'*âme* du discours.

Dans les couplets de Joseph vendu par ses frères, vous retrouvez une conjonction interjective.

> Hélas ! . . . . . *et*
> Les ingrats qui me vendaient.

Il y a là l'interjection *Hélas !* à laquelle la conjonction *et* cède peu. Le *et* a autant de valeur que Hélas !

§ 6. — Degré de valeur de l'interjection.

L'interjection a 9 degrés ; ce qui convient admirablement à l'interjection, terme elliptique qui comprend les 3 termes d'une proposition. En résumant la valeur d'une proposition simple, nous avons (chose remarquable) le chiffre 9. Ce qui donne l'accord de 9e : 1 sujet, 2 verbe et 6 sur l'attribut égalant 9. Ainsi l'équation est parfaite.

Le geste est la traduction de l'ellipse. Le geste est le langage elliptique donné à l'homme pour exprimer ce que la parole est impuissante à dire.

Nous avons parlé des chiffres additionnels. Chacun de ces chiffres suppose un geste. Il y a un geste, une

expression mimique partout où il y a un chiffre additionnel, une ellipse en un mot, ce qui se rencontre dans la conjonction et dans l'interjection ; ce qui demande un geste.

9 est un terme neutre qui a besoin d'être soutenu par le geste et par l'inflexion. Le geste sera l'inflexion du sourd; l'inflexion, le geste de l'aveugle. Il faut en effet que l'orateur s'adresse aux sourds comme aux aveugles. Il faut que le geste et l'inflexion suppléent à ces infirmités corporelles et spirituelles ; et en effet, Dieu a donné à l'homme ce double moyen d'expression. Il y a une triple expression, double en vue de la modification même de la parole.

Supposons cette proposition :

Que de peine j'éprouve à l'entendre !

D'après les règles posées, on a 3 sur le complément *peine*, et 6 sur *j'éprouve*, 6 encore sur *l'entendre*.

On dit que Talma faisait ressortir la puissance de sa peine en appuyant sur le mot *peine*. S'il en est ainsi, il a dit faux. On doit toujours chercher l'expression équivalente de celle que l'on produit, pour arriver à une valeur certaine.

Si, au lieu de cette conjonction déterminative *que*, nous avions *combien*, ce serait évidemment le mot de valeur. Le *que* est mis ici pour *combien*, il résume une forme elliptique. Ce *que* se rattache évidemment à une proposition antérieure. Cela signifie : Je ne saurais dire tout ce que je souffre : donc 6 sur *que*, et non sur *peine*.

Mais ce chiffre 6 sur *que* est simplement un ther-

momètre qui indique un degré de vitalité : cela ne dit pas la nature de la vitalité, c'est réservé au geste. Il ne faut demander au degré que ce qu'il peut donner, c'est-à-dire, et c'est beaucoup, une valeur mécanique matérielle, même très-significative. Car on peut constituer un mensonge par le renversement des valeurs. Au théâtre on est indistinctement comique en renversant les valeurs, par exemple en mettant 6 sur le sujet, et 1 sur l'attribut.

§ 7. — Tableau résumé des degrés de valeur.

Pour couronner cette étude sans précédent sur le langage, donnons dans un tableau le résumé des différents degrés de valeur des parties du discours, relativement à la consonne initiale.

Le sujet de la préposition. 1
Le verbe (être) et les prépositions. 2
Le régime direct ou indirect. 3
Les adjectifs restrictifs, c'est-à-dire possessifs, démonstratifs, comme *mon*, *ce*. 4
Les adjectifs qualificatifs. 5
Les participes, ou substantifs pris adjectivement ou attributivement, c'est-à-dire tout mot venant immédiatement après le verbe être; en un mot, l'attribut 6
(Par ex. : Soyons homme est pris adjectivement)
Les adverbes. 7
Les conjonctions et les idées superlatives, ou chiffres additionnels. 8
L'interjection 9

Le pronom est ou sujet ou complément, donc il est compris dans le reste. Quant à l'article, il n'est pas essentiel à une langue, attendu qu'il n'y a pas d'article en latin.

Ainsi la valeur de nos idées s'exprime en vertu des chiffres. Il ne tient qu'à nous de calculer sur nos doigts. Nous pouvons battre la mesure pour la prononciation des consonnes, comme pour les notes de la musique. Exercez vos doigts et arrivez à cette agilité qui vous permette de ne prononcer une consonne radicale qu'après avoir marqué du doigt les temps correspondant à son chiffre. Tant mieux si vous êtes embarrassé dans le début, vous n'en distinguerez que mieux la valeur des mots.

CHAPITRE V

PROSODIE FRANÇAISE ET LATINE

§ 1er. — Prosodie française.

La prosodie est la prononciation mesurée des syllabes, selon l'accent, l'aspiration, et surtout selon la quantité.

Dans l'italien il n'y a pas deux sons égaux : la quantité n'est jamais égale. Aussi l'italien est-il la plus harmonieuse des langues. Si nous mettons un temps sur une voyelle, les Italiens en mettent dix.

Il y a une loi euphonique pour toute langue, un accent est nécessaire à tous les idiomes. En tout langage il y a des sons intenses et des sons perdus.

Les Italiens tiennent à cette variété de sons brefs et longs alternativement. Il faut se garder d'une beauté continue. Un beau son doit être mis en évidence aux dépens des autres. Il faut éviter l'égalité des sons comme l'égalité dans la prononciation. — L'harmonie est dans l'opposition.

Il n'y a qu'une règle de quantité dans la prononciation française. Voici le texte de la loi :

Il n'y a et ne peut y avoir de longues que les voyelles initiales ou finales, — d'où nous concluons :

1° Toute finale est longue, et toute pénultième est finale, puisque l'*e* muet ne se prononce pas.

2° La longueur des voyelles initiales est subordonnée à la valeur des consonnes initiales qu'elles précèdent.

Un mot n'est susceptible de contenir deux longues qu'à la condition de commencer par une voyelle, ou pour mieux dire, dans ce cas, la voyelle du mot précédent est longue, et prépare l'émission de la consonne suivant son degré.

Toute première consonne dans un mot, est forte, en ce sens qu'elle constitue la *radicale* ou partie invariable du mot.

La force de cette consonne est subordonnée au degré hiérarchique de l'idée qu'elle est appelée à déterminer. Or toute voyelle qui précéderait cette première consonne serait longue en ce sens qu'elle lui servirait de préparation. Mais à quel degré de longueur peut-on porter cette voyelle initiale ? Le chiffre représentatif de la consonne l'indiquera.

Ordinairement la première consonne de tout mot est radicale. Cependant il pourrait y avoir dans le même mot d'autres consonnes radicales. Mais la première l'emporte sur les autres.

La radicale désigne le fond de l'être, et la dernière consonne, c'est le mode.

Tout le secret de l'expression est dans le temps que l'on fait attendre l'articulation de la consonne initiale. Cette durée attire l'attention et empêche que l'on ne prenne le son en dessous.

§ 2. — Prosodie latine.

Règles.

1° La finale d'un mot de plusieurs syllabes est ordinairement brève.

2° Dans les mots de deux syllabes, la première est longue.

Car dans les mots latins de deux syllabes la première renferme presque toujours la radicale.

3° Dans les mots de trois syllabes et plus, il y a une longue : quelquefois la première, et quelquefois une autre. On n'appuie que sur celle-là, toutes les autres étant censées plus ou moins brèves.

Dans les mots composés, il ne faut pas tenir compte des préfixes.

Il y a beaucoup de mots composés, et par là même, souvent c'est la dernière ou avant-dernière consonne qui est la radicale.

Ainsi dans *amavit*, le mot se décompose ainsi : *am* préfixe, et *avit*, qui vient de *fare*.

La dernière consonne représente toujours, dans les mots variables, la qualité, la personne, le mode, le temps. La radicale, au contraire, désigne le fond de l'être.

4° Les monosyllabes sont longs, mais il y a pour eux, surtout quand ils se suivent, des règles particulières qui résultent du sens des phrases et de la dépendance des mots entre eux.

CHAPITRE VI

MÉTHODE

Pour prendre utilement des notes relatives à la diction.

Un sujet, un texte étant donné, on inscrit ses notes sous les 9 colonnes suivantes.

Ordre immanent.

1° Valeur oratoire des idées.

2° L'ellipse.

3° Inflexions vocales.

4° Affinités inflectives, c'est-à-dire, rapport avec les inflexions qui précèdent.

Ordre tangible.

5° Gestes.

6° Affinités mimiques.

7° La règle particulière à chaque geste.

8° La loi d'où procède la règle.

9° Réflexions pour peindre le caractère du personnage.

CHAPITRE VII

SÉRIE DE GESTES POUR EXERCICES

Réflexions préliminaires

Nous connaissons les paroles de Garrick : *Je ne me fie pas, moi, à cette inspiration qu'attend une médiocrité paresseuse.*

Il y a donc dans l'art une base solide mise à la disposition de l'artiste, et sur laquelle il peut s'appuyer pour reproduire à son gré l'histoire du cœur humain, révélée par le geste.

Oui, il est vrai, et c'est comme l'application de cette vérité, que nous devons considérer la série. La série est l'exposé des passions qui agitent l'homme; c'est l'initiation à la langue de la mimique. Elle est un poëme, en même temps qu'elle établit les règles à l'aide desquelles l'artiste peut, de sang-froid, retrouver le geste qui jaillit des tressaillements du cœur. C'est une grammaire que nous devons étudier sans cesse si nous voulons comprendre l'origine et la valeur des expressions de la mimique.

Le développement de la série est fondé sur la *statique*, la *séméiotique* et la *dynamique*.

La *statique* est la *vie* du geste, elle constitue la science de l'équipondération des leviers, elle enseigne le *poids* des membres et l'étendue de leur

développement, pour conserver l'équilibre du corps, son *criterium* serait une sorte de balance.

La *séméiotique* est l'esprit et la raison d'être du geste. C'est la science des signes.

La *dynamique* est l'action des forces équipondérées par la statique; elle règle la proportion des mouvements que l'âme veut imprimer au corps : la base et le *criterium* de la dynamique est la loi du pendule.

La série marche appuyée sur ces trois puissances. Devenue par la séméiotique possesseur des signes, elle se fait esthétique en les appliquant. La séméiotique lui a dit : Tel geste révèle telle passion; à son tour elle dit : A telle passion j'appliquerai tel signe; et sans attendre le secours d'une inspiration souvent hasardée, trompeuse et incertaine, elle se joue du corps, lui imprime et le force à reproduire la passion que l'âme a conçue. La séméiotique est une science, l'esthétique un acte de génie.

La série divise ses mouvements en temps, et suivant ce principe que plus un mouvement a de temps, plus il a de vitalité et de puissance; chaque articulation devient, pour elle, l'objet d'un temps.

Les articulations se déploient successivement et harmonieusement. Toute articulation qui n'a pas agi, doit demeurer absolument pendiculaire, sous peine de roideur. La grâce est intimement unie au geste; le jeu multiple des articulations, qui constitue la force, constitue également la grâce. La grâce ne subjugue que parce qu'elle a pour soutien la force,

et que la nature de la force est de subjuguer. La grâce sans la force est l'afféterie.

Tout mouvement véhément doit affecter la verticalité, par la raison que l'obliquité enlèverait au mouvement sa force en lui ôtant la possibilité de déployer le jeu des articulations.

La démonstration du mouvement est dans la tête. La tête est l'agent primordial du mouvement; le corps, l'agent médiane; le bras, l'agent final.

Trois agents dans le geste sont affectés particulièrement à caractériser la *vie*, l'*esprit* et l'*âme*. Le pouce est le signe indicateur de la vie; l'épaule, le signe de la passion, du sentiment; le coude, le signe de l'humilité, de l'orgueil, de la puissance, de l'intelligence, du sacrifice.

Le premier des gestes de la série est l'interpellation : c'est l'entrée en scène. L'âme s'émeut à peine encore, et néanmoins l'interpellation est le plus difficile des gestes, parce qu'il est le plus complexe. Il doit nous indiquer la nature de l'interpellation, son degré, et la situation de l'interpellé et de l'interpellant vis-à-vis l'un de l'autre.

Il reste à étudier les signes qui distinguent ces différentes nuances, c'est ce que nous enseignera l'analyse du geste.

Partie de la simple interpellation, la série traverse successivement le remercîment, le dévouement, etc., arrive à la colère, à la menace, à la lutte, et laisse l'âme au point où celle-ci, vaincue, s'abandonne et demande grâce.

Le type passionnel ou fugitif forme constamment l'objet de l'étude de la série.

SÉRIE DE GESTES

APPLIQUÉE AUX SENTIMENTS LE PLUS SOUVENT EXPRIMÉS PAR L'ORATEUR

PREMIER GESTE

INTERPELLATION

L'interpellation se compose de cinq temps :

Le *premier* temps consiste à lever l'épaule en signe d'affection. Si épaule droite : en 2e, avec jambe droite faible.

Le *second* temps consiste dans un mouvement rotatoire du bras, ayant pour objet de présenter l'épicondyle à l'interlocuteur. L'épicondyle est appelé pour cela l'œil du bras.

Le *troisième* temps consiste à substituer à l'épicondyle le carpe ou l'articulation du poignet; en faisant le mouvement du corps en avant, l'épicondyle doit reprendre sa place naturelle.

Le *quatrième* temps consiste à étendre la main vers l'interlocuteur, de façon à lui présenter l'extrémité digitale.

Le *cinquième* temps se fait par une rotation rapide de la main.

SECOND GESTE

REMERCIMENT AFFECTUEUX ET CÉRÉMONIEUX

Ce geste consiste en six temps :

Ier *temps :* consiste à lever la main en abaissant la tête.

IIe *temps :* consiste à lever la main jusqu'à la hanche.

IIIe *temps :* la tête se détourne, le coude en même temps se soulève pour aider la main à s'unir à la bouche.

IVe *temps :* La tête revient au point de départ, en même temps le coude s'abaisse pour ramener la main à son point de départ.

Ve *temps :* la main, d'horizontale qu'elle était, prend la forme verticale en s'arrondissant sur le bras.

VIe *temps :* le bras se développe, puis la main.

TROISIÈME GESTE

LE RAPPORT A SOI, OU LE : VENEZ A MOI

Ce geste consiste en trois temps.

Ier *temps :* on dirige la main vers l'interlocuteur avec l'aspect de l'interpellation.

IIe *temps :* la main s'épanouit en éventail en dirigeant le petit doigt vers la poitrine (sein).

IIIe *temps :* le coude, en s'écartant, dirige la main sous le sein.

QUATRIÈME GESTE

SURPRISE ET ASSURANCE

Ier *temps :* il consiste à lever les épaules, à ouvrir la bouche, à ouvrir l'œil, et à soulever le sourcil, le tout en signe de surprise.

IIe *temps :* il consiste à ramener la main morte au-dessus du menton en faisant pirouetter la main sur elle-même.

IIIe *temps :* la main toujours morte se dirige vers l'interlocuteur en serrant le coude contre le corps.

IVe *temps :* le bras se développe vers l'interlocuteur et donne à la main un mouvement inverse à sa marche, c'est-à-dire face palmaire vis-à-vis l'interlocuteur.

CINQUIÈME GESTE

DÉVOUEMENT

Ce geste embrasse sept temps :

Ier, ce *temps* consiste à lever la main non active jusqu'au niveau de l'autre main en sens inverse.

IIe, ce *temps* consiste à retourner les mains vers soi.

IIIe, ce *temps* fait approcher les coudes du corps, et met ainsi les mains en contact avec la poitrine.

IVe, ce *temps* s'exécute en faisant un pas en arrière dont la révolution est une troisième : pendant l'accomplissement de ce pas, les coudes se lèvent et la tête se baisse.

Ve, ce *temps* consiste à rapprocher les coudes du corps et à placer les mains au-dessus des épaules.

VIe, ce *temps* consiste à développer les bras.

VIIe, ce *temps* consiste à développer les mains.

SIXIÈME GESTE

SURPRISE INTERROGATIVE

Cette surprise se fait en deux temps :

Ie, ce *temps* est tout physionomique.

IIe, ce *temps* se fait en avançant la main, en reculant la tête.

SEPTIÈME GESTE

INTERROGATION RÉITÉRÉE

Ce geste signifie : Je ne comprends pas, je ne m'explique pas votre conduite.

Ce geste comprend cinq temps :

Ier, ce *temps* consiste à porter les deux mains sous le menton en élevant avec véhémence les épaules.

IIe, ce *temps* consiste à baisser les mains à la hauteur de la poitrine, comme si l'on y cherchait quelque chose.

IIIe, ce *temps* consiste à porter les deux mains vers l'interlocuteur, comme pour lui montrer qu'elle ne contient rien.

IVe, ce *temps* consiste à porter l'une des deux mains dans le sens opposé, et à suivre de la tête et du corps cette main.

Ve, ce *temps* consiste à porter avec véhémence la tête vers l'interlocuteur, en abaissant soudainement les épaules.

HUITIÈME GESTE

LA COLÈRE

Ce geste se fait en trois mouvements :

Ier, ce *temps* consiste à soulever le bras.

IIe, ce *temps* consiste à (attrapper la manche).

IIIe, ce *temps* consiste à porter le poing vers la poitrine, en reculant l'autre bras.

NEUVIÈME GESTE

LA MENACE

Ce geste se compose d'une préparation qui a lieu en portant la main en bas, jusqu'à ce que le bras soit tendu vers l'interlocuteur; alors le doigt s'étend et la main se trouve en dehors pour menacer.

L'œil suit le doigt, comme il suivrait un pistolet; ce qui occasionne un renversement de la tête proportionnel au renversement de la main.

DIXIÈME GESTE

ORDRE DE SORTIR

Il se fait :

Ier, en faisant pirouetter la jambe libre.

IIe, en y portant le corps.

IIIe, en opérant une cinquième de côté : jambe

droite de forte faible. Tous ces mouvements se font en conservant le geste de menace précédent. Alors seulement la main qui menace se dirige vers soi à la hauteur de l'œil, au moment où elle va passer la ligne occupée par la tête; le coude se lève pour laisser se faire un mouvement de haut en bas à la main, dont la conclusion est une indication de sortir. Dans cette indication, la main est absolument renversée, c'est-à-dire que l'index est placé inférieurement aux autres doigts (*pronation.*) Alors seulement la tête, qui jusque-là avait été abaissée, se relève par opposition au bras étendu.

ONZIÈME GESTE

LA RÉITÉRATION. (*Ordre de sortir.*)

Ier, tout le corps se porte vers la main qui se pose au-dessus de la tête. Jambe droite de *faible* devient *forte.*

IIe, la tête se retourne vers l'interlocuteur.

IIIe, elle se lève.

IVe, le bras s'étend.

Ve, la main intime l'ordre en *supination.*

DOUZIÈME GESTE

L'EFFROI

Main droite pendante. Main gauche se lève. Titillation.

Le premier mouvement se fait en troisième; le corps se porte en quatrième doucement, et à mesure que la cinquième s'effectue, les bras s'avancent comme pour repousser de nouveau l'objet de l'effroi.

Dans ce moment, une métamorphose (*titillation*) semble avoir lieu, et l'objet qui avait occasionné l'effroi semble se transfigurer, et devient le sujet d'un mouvement d'amour. Les mains se portent vers cet objet non plus pour le repousser, mais pour le supplier de demeurer en place : cet objet semble s'ennoblir de plus en plus, et prend aux yeux étonnés de l'acteur une forme céleste : c'est un ange. Dès lors, le corps se recule de nouveau en quatrième ; les mains se retournent en signe d'acquiescement; puis, en se rapprochant du corps, elles se dirigent de nouveau vers cet ange (*ici en troisième en signe de caresse et de vénération*). Une prière alors lui est adressée, et de nouveau les bras se dirigent vers lui en signe d'imploration. (*Ici l'orateur tombe à genoux.*)

On peut exécuter la série, en commençant par le bras droit ou par le bras gauche; en observant de conserver le mouvement initial et principal au bras du côté par où la scène a commencé. — On a le même jeu des organes, seulement en sens inverse.

Remarque importante. — A quiconque désespérerait de se familiariser avec notre méthode, nous donnons *trois* conseils dont la pratique est facile.

1er. Ne parler *jamais* sans avoir exprimé d'avance,

par le *geste*, ce que l'on va dire. Toujours le *geste* doit précéder la *parole*.

2°. Éviter le parallélisme des gestes. L'opposition des agents est nécessaire à l'équilibre, à l'harmonie.

3°. Conserver le même geste pour le même sentiment. On ne doit pas changer de geste, pour dire la même chose.

Devrait-on se borner à l'application de ces trois règles, on ne regrettera pas cette étude de la PRATIQUE DE L'ART ORATOIRE.

APPENDICE

SYMBOLISME DES COULEURS, APPLIQUÉ A L'ART ORATOIRE

Nous terminons ce livre par un Appendice qui lui servira d'ornement. D'après l'usage, avant de livrer un appartement, on l'embellit de riches décors. Un architecte a l'habitude de colorier ses plans. Nous voulons de même donner un coloris à notre criterium, en exposant le symbolisme des couleurs.

GENRE	ESPÈCE		
	1	3	2
II Concentrique.	1 . II Exc.-conc. Violet-.bleu.	3 . II Norm.-conc. Vert.-bleu.	2 . II Conc.-conc. Indigo.
Normal. III	1 . III Exc.-norm. Rouge-Jaune.	3 . III Norm.-norm. Jaune.	2 . III Conc.-norm. Vert-Jaune.
Excentrique. I	1 . I Exc.-exc. Rouge.	3 . I Norm.-exc. Jaune.-rouge.	2 . I Conc.-exc. Violet.-rouge.

Dans le monde littéraire, il est des locutions consacrées et d'un usage très-fréquent. Ainsi l'on dit

très-souvent : style fleuri... brillant orateur... Ce langage figuré signifie que pour briller, l'orateur doit être paré de l'éclat des fleurs. De même qu'une fleur se distingue et plaît par la beauté de sa couleur, ainsi l'artiste se distingue et plaît par les nuances brillantes de sa diction. Impossible de donner un nom à l'orateur monotone et incolore, pas plus qu'à une fleur flétrie et décolorée. Or voulez-vous donner aux phénomènes de votre organisme cette belle corolle de la fleur de nos parterres, jetez vos regards sur la nature.

La nature parle aux yeux par la ravissante variété de ses couleurs, et, chose merveilleuse, les couleurs apprennent à leur tour à l'homme comment il doit lui-même parler aux yeux. L'homme tout entier se reconnaît sous le riant emblème des couleurs. Supposez-le dans l'état que vous voudrez, une couleur vous dira le secret de ses aspirations. Aussi il nous a été facile de montrer l'orateur en image dans ce tableau colorié, et il ne nous est pas difficile de justifier le choix des couleurs.

De ce que l'homme, dans son âme, se présente à trois états : *sensible*, *intellectuel* et *moral;* et dans son organisme, à l'état *excentrique*, *concentrique*, et *normal; à priori* vous pouvez conclure qu'il y a dans la nature trois couleurs pour symboliser les trois états, et l'expérience ne vous contredira pas.

En effet, le *rouge*, le *jaune*, le *bleu*, voilà les trois couleurs primitives. Toutes les autres dérivent de ces trois couleurs rudimentaires.

Pourquoi avons-nous peint en *rouge* la colonne qui correspond à la *vie?* Parce que le rouge est la couleur du sang, et la *vie* est dans le sang. Or la *vie* est la source de la force, de la puissance. Donc le *rouge* convient à symboliser la force, la puissance en Dieu, dans l'homme et dans le démon.

Pourquoi le *bleu* à la colonne de l'état concentrique, de l'*esprit*? Parce que le *bleu* sert de transparent à la lumière pour arriver plus douce à nos yeux.

Pourquoi le *jaune* à la colonne de l'*âme?* Parce que le *jaune* a la couleur des flammes ; c'est la matière à l'état d'incandescence : ce qui est le vrai symbole d'une âme embrasée d'amour: Le *jaune* est donc l'emblème de l'amour pur et des flammes impures.

Pourquoi ne faisons-nous point usage du *blanc* dans nos tableaux? Parce que le *blanc* est l'incandescence au suprême degré. On dit du fer qu'il est rougi au *blanc*. Or dans ce monde il est rare de voir un cœur chauffé au *blanc*. Les thermomètres de la terre ne marquent pas ce degré de chaleur.

On ne peut contester que le *rouge*, le *jaune*, le *bleu* soient les trois couleurs élémentaires, dont le mariage donne naissance à toutes les variétés qui réjouissent nos regards. Nous en avons la preuve dans un des plus beaux phénomènes de la nature, dans un gracieux météore, dans l'arc-en-ciel.

L'arc-en-ciel est composé de sept couleurs. — On y distingue le *rouge*, le *jaune* et le *bleu* dans toute leur pureté; puis de la fusion de ces trois couleurs

primordiales on voit se dessiner comme quatre rayons, le *violet*, l'*orange*, le *vert* et l'*indigo*.

Voici l'ordre dans lequel nous apparaissent les 7 couleurs de l'arc-en-ciel.

Violet (*rouge*) orange, (*jaune*) vert, (*bleu*) indigo.

Le *violet* est un mélange de *rouge* et de *bleu*. L'*orange* est un composé de *jaune* et de *rouge* : Le *jaune* mêlé au *bleu* produit le *vert*. Le *bleu* saturé devient l'*indigo*. — En y regardant de plus près, on trouverait facilement les neuf nuances qui correspondent parfaitement aux neuf opérations de nos facultés, et aux neuf fonctions des esprits angéliques.

Compliquez, multipliez le mélange de ces couleurs, et vous aurez toutes les nuances qui font de la nature un paradis délicieux.

L'auriez-vous encore soupçonné? Les sept notes de la musique résonnent d'accord avec les sept couleurs de l'arc-en-ciel. Il y a fraternité entre les sept notes et les sept couleurs.

Les appareils de la voix, de la parole et du geste sont, pour l'orateur, une palette sur laquelle le peintre prépare et nuance ces couleurs qui, tout à l'heure, sous le pinceau de Raphaël, resplendiront dans un chef-d'œuvre.

Pourquoi ne pas le redire encore? Non-seulement le criterium DELSARTE est *vrai*, de plus il est *beau*, surtout avec sa brillante parure aux couleurs de l'arc-en-ciel; et nous voudrions l'attacher à la poitrine de l'inventeur, en guise de croix d'honneur.

Nous motivons notre jugement par l'explication du tableau colorié.

Comme on peut le voir, ce tableau est la reproduction exacte du CRITERIUM exposé au commencement de ce livre. Seulement nous l'avons orné des couleurs analogues aux différents états de l'âme que l'art est appelé à reproduire.

En commençant par les trois colonnes transversales correspondant au *genre*, nous avons peint en *rouge* la colonne inférieure, en *jaune* celle du milieu, et en *bleu* la colonne supérieure. Ce sont là les trois couleurs qui symbolisent la *vie*, l'*âme* et l'*esprit* en tant que *genre*.

Passant aux colonnes *verticales* qui correspondent à l'*espèce*, nous avons dû peindre en *rouge* la 1re colonne, en *jaune* la 2e, et en *bleu* la 3e, en allant de gauche à droite. — C'est par cette superposition de couleurs que l'on arrive à la variété des nuances du tableau.

Le *bleu* ajouté au *bleu* donne l'*indigo;* en passant sur le *jaune* on a un *vert foncé*, et en passant sur le *rouge* on a le *violet*.

Le *jaune* passé sur la colonne du milieu donne le *vert clair* sur le *bleu;* le *jaune pur* sur le *jaune*, et la couleur *orange* sur le *rouge*.

Le *rouge* passé sur la 1re colonne donne le *violet foncé* sur le *bleu;* l'*orange foncé* sur le *jaune*, et le *rouge pur* sur le *rouge*.

Ainsi le *rouge pur* sera l'expression de l'état sensitif ou de la *vie*. — La couleur *orange* traduira

l'*âme* de la *vie*, et le *violet* sera le symbole de l'*esprit* de la *vie*.

En appliquant ce procédé d'examen aux deux autres colonnes, nous saurons, par une couleur symbolique, ce que veut l'âme à l'heure présente, et ces mêmes couleurs serviront encore à régler l'attitude de nos organes.

Disons donc : honneur et reconnaissance au génie qui nous donna ce CRITERIUM où se reflète l'harmonie de tous les mondes.

ÉPILOGUE

Encore un mot important à retenir.

Dans cette grammaire raisonnée de l'art oratoire, je vous ai donné en même temps les règles de tous les beaux-arts sans exception. — Tous les arts ont le même principe, le même moyen et le même but. Ils sont congénères, ils se compénètrent, s'entr'aident et se complètent l'un par l'autre. Il y a entre eux réverbération, circumincession. Ainsi, la musique a besoin de la parole et du geste. La peinture, la sculpture tirent leur mérite de la beauté des attitudes. Il n'y a pas de chef-d'œuvre en dehors des règles que je vous ai tracées.

Maintenant, vous suffit-il de connaître les règles de l'art oratoire? Non; il vous faut arriver à la possession, ce n'est pas encore assez, à la libre direction des agents par lesquels se révèlent l'*âme*, l'*esprit* et la *vie*. La méthode doit vous être si familière qu'elle semble vous être naturelle. Malheur à vous si l'on peut deviner le calcul et l'artifice! Mais comment éviter cet écueil? Par le travail et l'exercice. Les instruments et la manière de s'en servir sont entre vos mains, mettez-vous à l'œuvre, faites de la gymnastique, mais une gymnastique au service de l'âme, des nobles pensées, des généreux sentiments,

au service de Dieu, une gymnastique divine....

Il s'agit de remettre votre nature à neuf; il s'agit de sortir des langes de vos imperfections, pour vous reformer à l'image de l'homme nouveau, qui a été créé dans la droiture et la vérité. Travaillez votre voix, votre articulation et vos gestes. — Fallût-il, comme Démosthènes, mettre des cailloux dans votre bouche; fallût-il, comme ce grand orateur, aller sur les bords de la mer, braver le courroux des flots, pour vous apprivoiser au tumulte, aux frémissements des assemblées, résignez-vous. Ne craignez pas de rompre, de briser vos membres, pour les assouplir et les façonner à l'image du dessin, du type que vous avez sous les yeux. *Labor omnia vincit, improbus.*

Soyez persévérants quand même... Dans toute profession, l'apprentissage, le noviciat sont difficiles. En tout état, il faut s'attendre aux amertumes de l'épreuve. Mais on arrive à l'initiation qui a déjà ses joies; enfin on atteint la perfection qui donne la parfaite jouissance. Sous l'écorce de ce mécanisme, de ce jeu des organes, il y a l'esprit qui vivifie. Sous les formes sensibles de l'art se cache et se découvre le *divin*, et, une fois que l'on a senti le *divin*, on ne sent plus la peine, on surabonde de joie.

L'art est le plus riche présent du ciel à la terre. On ne vieillit pas avec l'art; on n'est jamais trop vieux pour goûter les charmes du *Beau divin*. Au contraire, plus une âme a été déçue, plus elle a été brisée, plus elle a souffert, plus elle est apte à sentir les bienfaits de l'art. Voilà pourquoi la musique

calme nos douleurs et double nos plaisirs. Le chant est le trésor du pauvre.

A l'œuvre donc, encore une fois! Le but en vaut la peine. L'organisme est un instrument merveilleux que Dieu a mis à notre usage. C'est une lyre harmonieuse avec ses neuf cordes rendant chacune dessons variés. Trois cordes, pour la *voix*, pour le *geste* et pour la *parole*, ont leur mille résonnances au service de la *vie* de l'*âme* et de l'*esprit*. Que sous vos doigts ces cordes frémissent, et elles chanteront les émotions de la *vie*, les jubilations du *cœur* et les ravissements de l'*esprit*. Ce délicieux concert donnera du charme à vos années, et sous les attraits du *Beau*, le *Vrai* et le *Bien* deviendront aimables.

Saluez les trois Grâces et les neuf Muses comme de gracieux emblèmes, je le veux bien; mais j'aime beaucoup mieux voir dans les arts l'image réfléchie de la triple hiérarchie céleste avec ses neuf chœurs d'anges.

Honneur donc aux beaux-arts! Gloire à l'éloquence!! Louange à *l'homme de bien qui sait bien dire!!!*

Béni soit le grand orateur! Pareil à l'ange tutélaire, il nous montrera la voie qui conduit ou ramène à *Dieu*.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

FRANÇOIS DELSARTE. (Biographie.) I

PRÉFACE. (Aux orateurs)..... XI

LIVRE PREMIER

TITRE PREMIER

Notions préliminaires (*Criterium de l'art oratoire*).. 1

TITRE II

De la voix..... 7

Chapitre Ier. Étendue de la voix..... 8
Article Ier. Appareil organique de la voix..... 8
Article II. De la voix relativement à son étendue..... 10
Article III. De la voix relativement au son des voyelles.. 12
Conclusion pratique..... 15

Chapitre II. De la voix relativement à l'intensité du son... 18
Article Ier. Ce que l'on entend par l'intensité du son..... 18
Article II. Moyens d'augmenter le timbre de la voix..... 19
Article III. Règles de l'intensité du son..... 21

Chapitre III. De la voix relativement à la mesure..... 24
Article Ier. De la lenteur et de la vitesse dans le débit oratoire..... 24
Article II. De la respiration et du silence..... 26
Article III. Des inflexions..... 29
Règles des inflexions..... 33
Inflexions particulières..... 34
Digression sur le chant d'Église..... 36

LIVRE II

TITRE PREMIER

Du geste en général 41
Chapitre Ier. Définition et division du geste 45
Chapitre II. Origine et valeur oratoire du geste 49
Chapitre III. Lois du geste 53
Article Ier. Antériorité du geste à la parole 53
Article II. Rétroaction des agents 55
Article III. Opposition des agents 58
Article IV. Nombre des gestes 60
Article V. Durée et rhythme du geste 63
Article VI. Importance des lois du geste 67

TITRE II

Du geste en particulier 69
Chapitre Ier. De la tête 69
Article Ier. Des mouvements de la tête 70
Article 2. Des yeux 77
Article 3. Des sourcils 85
Article 4 De l'expression du visage 86
Chapitre II. Du torse 95
Chapitre III. Des membres 97
§ 1er. Des bras 97
Article Ier. Inflexions de l'avant-bras 97
Article II. Du coude 99
Article III. Du carpe 101
Article IV. De la main 102
Article V. Des doigts 112
§ 2. Des jambes 113

TITRE III

De la séméiotique ou de la raison du geste 120
Chapitre Ier. Du geste relativement aux types qui le caractérisent 120
Chapitre II. Du geste relativement aux appareils qui le modifient 121
Chapitre III. Du geste relativement aux figures qui le représentent 127

LIVRE III

Du langage articulé 135
Chapitre Ier. Origine et appareils organiques de la parole.. 135
Chapitre II. Éléments du langage articulé 137
Chapitre III. Valeur oratoire de la parole 138
Chapitre IV. Valeur des mots dans la phrase 141
§ 1er. Exposé de principes 141
§ 2. Application. — 1er exemple : un piano 143
§ 3. Suite. — 2e exemple : une fleur 144
§ 4. Observations 147
§ 5. Degré de valeur de la conjonction. Suite. — Exemples divers 149
§ 6. Degré de valeur de l'interjection 151
§ 7. Tableau. — Résumé des degrés de valeur 153
Chapitre V. Prosodie française et latine 154
§ 1er. Prosodie française 154
§ 2. Prosodie latine 156
Chapitre VI. Méthode pour prendre des notes relatives à la diction 157
Chapitre VII. Série de gestes pour exercices 158
Appendice. — Symbolisme des couleurs 169
Epilogue 175

Laus Deo Virginique Deiparæ.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

ERRATUM

Page 129. — La figure géométrale du geste doit avoir la direction *verticale*. C'est par erreur qu'elle a été placée *horizontalement*.

PARIS, IMPRIMERIE DE E. MARTINET, RUE MIGNON, 2.

MÊME LIBRAIRIE

CHEFS-D'ŒUVRE D'ÉLOQUENCE SACRÉE

ORAISONS FUNÈBRES — SERMONS — PANÉGYRIQUES ET CONFÉRENCES

Depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours

Par l'abbé OLLIVIER

Un beau volume in-8 de 600 pages. 4 fr. 50

CHEFS-D'ŒUVRE D'ÉLOQUENCE PROFANE

ACADÉMIE — BARREAU — TRIBUNE

Recueil de discours français accompagnés de notices biographiques, de critiques littéraires, de notes historiques, et deux vocabulaires des termes de droit et de tribune les moins usités

Un fort volume in-8° de 620 pages. 4 fr. 50

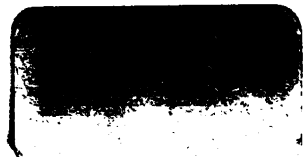
CONFÉRENCES DE NOTRE-DAME DE PARIS

Par le R. P. MONSABRÉ, des Frères prêcheurs

AVENT 1869. — Concile et Jubilé. 1 volume in-8° . . . . . **3 fr. 50**

CARÊME 1872.— Radicalisme contre radicalisme. 1 volume in-8° **4 50**

— *Le même ouvrage*, deuxième édition. 1 volume in-18° jésus . . . . . **3 »**

CARÊME 1873. — Existence de Dieu. 1 volume in-8° . . . . . **4 »**

PARIS. — IMPRIMERIE DE E. MARTINET, RUE MIGNON, 2.